

Чехов-художник



М.Л. Семанова

Чехов — художник




БИБЛИОТЕКА
СЛОВЕСНИКА

М. Л. Семанова

Чехов — художник

МОСКВА · «ПРОСВЕЩЕНИЕ» · 1976

Семанова М. Л.

С30 Чехов — художник. М., «Просвещение», 1976.
224 с. (Б-ка словесника).

Автор книги стремится прочитать чеховские произведения, обращая внимание на особенности художественного мышления и индивидуального стиля писателя.

Показывая творческую жизнь Чехова, М. Л. Семанова привлекает произведения разных периодов и жанров (рассказы, повести, очерки, пьесы), интересно анализирует его поэтику.

С $\frac{60501\text{-}313}{103(03)\text{-}76}$ 114-76 8Р1



ОТ АВТОРА

Мы знакомимся с Чеховым в раннем детстве: грустная и смешная история Каштанки вводит маленького читателя в прекрасный мир искусства. А затем автор «Степи», «Дуэли», «Дома с мезонином», «Ионыча», «Дяди Вани», «Вишневого сада» сопровождает нас всю жизнь.

Хотя прошло почти сто лет со дня появления первого рассказа Чехова и за это время немало написано о его жизни и творчестве, было бы преувеличением считать разгаданными секрет его искусства, тайну воздействия на читателя.

Учитель-словесник, руководящий начальными стадиями общения юного читателя с Чеховым, может внести свой вклад в постижение школьниками сложного и тонкого мира этого художника, в изучение читательского восприятия его творений. На полке словесника есть уже очерки жизни и творчества Чехова. Автор настоящей книги не хотел бы их повторять. Его задача — сосредоточить внимание учителя на произведениях Чехова.

Пушкин говорил, что писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным. Понять эти законы можно, лишь изучая, как художник видит, оценивает мир, как он творчески воссоздает подлинные факты, события, как находит наиболее выразительные жанровые, композиционные, стилистические решения.

Этому посвящена книга. Чтобы творческая жизнь Чехова раскрылась перед учителем-словесником в ее богатстве и динамике, автор обращается к произведениям разных жанров (рассказам, повестям, очеркам, пьесам) и, разумеется, выходит за пределы школьной программы. Трудно представить себе школьника (и тем более педагога-словесника), который ограничился бы чтением только программных рассказов Чехова («Хамелеон», «Детвора», «Мальчики», «Ионыч»), одной пьесы («Вишневый сад»). Нет сомнения, что еще до встречи с Чеховым в IX классе учащиеся знают и другие его произведения. В обзорных лекциях о творческом пути писателя, на внеклассных и

факультативных занятиях преподаватель не может обойти таких значительных произведений Чехова, как «Дуэль», «Студент», «Три года», «Дом с мезонином», «Невеста».

Автор стремится прочитать вместе с учителем не только «программные», но и другие произведения Чехова и подумать о том высоком идейном и нравственном потенциале, который заложен в творчестве писателя, о своеобразии его индивидуального почерка, о содержательности каждого художественного элемента.

В поэтике Чехова все значимо, насыщено мыслью и чувством: от заглавия до финала, от авторских интонаций до «фигур умолчания». Учитель, подходя к анализу чеховских творений, нередко испытывает затруднения. С чего начать? Как охватить произведение в целом, не упуская частностей? Как дать представление об идейно-эстетическом богатстве произведений и избежать однообразия приемов анализа?

Автор книги предлагает выделять при анализе произведения один из элементов чеховской поэтики, особо значимый для этого произведения, для данного периода или для всего творчества писателя.

Книга открывается главой обзорного характера, в центре которой анализ чеховских заглавий. Заглавие, рассмотренное в контексте всего произведения, обнаруживает содержательные черты искусства писателя, сформировавшиеся еще в ранний период. Обогащенные в процессе творчества, они создали неповторимую индивидуальность художника.

В каждой из следующих глав аспект исследования (обозначенный в названии главы) подсказан самим произведением, временем его создания, местом в творчестве писателя.

Автор стремится выдержать в построении книги два принципа: сохранять от главы к главе последовательность периодов творческого пути Чехова и выделять в каждой главе важный для анализируемых произведений компонент чеховской поэтики. Каждая глава, являясь законченным целым, внутренне связана с другими главами. При этом категория поэтики, являющаяся центральной в одной главе, становится подчиненной в других главах. Так, проблема чеховских заглавий — основная в главе первой — возникает и при анализе повестей «Дуэль»,

«Рассказ неизвестного человека», «Три года», рассказов «Студент», «Дом с мезонином», «Человек в футляре», «Крыжовник», «Невеста», комедии «Вишневый сад».

Но в главах, посвященных анализу этих произведений, проблема заглавия будет подчиненной. На первый же план выступят то жанровые особенности (очерковая, документально-художественная книга о Сахалине, «Вишневый сад» как комедия), то композиционный принцип («Студент», «Дом с мезонином»), то категория времени («Три года», «Ионыч», «Невеста»), то разнообразные повествовательные формы: монорассказ (от имени героя), повествование от автора в «тоне» и в «духе» героев, включение в авторскую речь голосов героев, «смешанный» вид повествования («детские» рассказы, «Дуэль», «Рассказ неизвестного человека», трилогия о «футлярных» людях).

Автор надеется, что такое рассмотрение чеховских произведений создаст у учителя-словесника представление о неповторимости и многообразии творчества художника. А это, в свою очередь, поможет учителю пробудить у школьников желание постичь глубину чеховского текста, богатство его поэтической речи, что будет способствовать развитию их нравственных чувств, эстетического вкуса.

Глава первая

«ГДЕ ЖИЗНЬ, ТАМ И ПОЭЗИЯ»

О ЧЕХОВСКИХ ЗАГЛАВИЯХ

Как читатель начинает свое знакомство с художественным произведением с заглавия, так и мы начнем с него изучение творчества Чехова, не забывая, что содержательность и своеобразие этого художественного первоэлемента можно раскрыть лишь при соотнесении заглавия со всем произведением и с творческим развитием художника.

Выделим некоторые черты и особенности чеховских заглавий, «сквозные» в его писательском пути и преобладающие в тот или иной период.

Поэтика заглавий лишь частица чеховской эстетики, реализовавшейся в двадцатипятилетней творческой жизни писателя (1879—1904). Но как значима, емка и динамична эта «частица»! Заглавия у него, как и у других художников, находятся в тесной связи с объектом изображения, с конфликтом, сюжетом, центральной ситуацией, героями, с формой повествования, с господствующей в этом произведении авторской интонацией, но они несут и нечто, характерное именно для Чехова.

Так, уже в названиях ранних его рассказов заметно преимущественное внимание автора к обыкновенному, будничному. «Где жизнь, там и поэзия», — обобщил В. Г. Белинский опыт великих реалистов (Пушкина, Лермонтова, Гоголя) и их ближайших последователей — писателей «натуральной школы». Пушкин узаконил право изображать в произведении изящной словесности не «высокое», не исключительное только, а и «низкую природу», людей низших сословий.

К последним десятилетиям XIX века эта тенденция демократизации русской литературы поддерживалась несколькими поколениями писателей и критиков. Стремление допустить в художественное произведение «всякий предмет» (Добролюбов), тяготение к эпичности, к утверждению самоценности малейшего явления бытия, реализовались, быть может, с наибольшей полнотой и интенсивностью в творчестве Чехова. В ранние рассказы его

хлынули люди разных социальных слоев, профессий, возрастов, обитатели городских окраин и деревень — маленькие чиновники, разночинцы, мужики...

Чехов высказал в своих произведениях, в письмах, в записных книжках суждения, точно характеризующие его творчество, современное искусство и основное содержание, главные тенденции развития русской прогрессивной литературы XIX столетия. «Литераторы — сыны века своего». Они «не кондитеры, не косметики, не увеселители», а люди, законтрактованные «сознанием своего долга и совестью». Вопреки тем, кто в прошлом считал грязью «даже описание мужиков и чиновников ниже титулярного», они не могут сторониться «навозных куч» или выкапывать из них лишь «жемчужные зерна» [1].

За три года до вхождения в литературу Чехова Достоевский предсказал с прозорливостью гения появление такого писателя, которого не удовлетворят уже описания «жизни средне-высшего нашего дворянского круга... слишком ничтожного и обособленного уголка русской жизни»; явится «историк остальных уголков, кажется страшно многочисленных» [2].

В заглавиях ранних произведений Чехова уже ясна тенденция представить «страшно многочисленные» уголки русской жизни. В них обозначены ничем не примечательные места действия: «В сарае», «В цирюльне», «Дома». Но калейдоскопически сменяющиеся в произведениях Чехова места эти составили пеструю картину обыденной жизни России.

Мелкий предмет, вынесенный в заглавие, не только признак будничности, но и знак внимания автора к малому, в котором отражаются характерные черты социальной действительности. В передней начальника на заранее заготовленном листе по обязанности расписываются подчиненные, выражая тем самым свою преданность и свое уважение («Лист»). Лист казенной бумаги «вобрал» в себя чиновничью иерархию бюрократического государства,

---

[1] Письмо А. П. Чехова М. В. Киселевой 14 янв. 1887 г. — Чехов А. П. Полн. собр. соч., т. 13. М., 1944—1951, с. 262—263. В дальнейшем все ссылки на произведения А. П. Чехова даются в этом издании. Том и страница указываются в скобках за текстом.

[2] Достоевский Ф. М. Дневник писателя. — Полн. собр. соч., т. 12. М.—Л., 1929, с. 36.

формализм чиновничьих отношений, заменивший отношения человеческие, вобрал всесилие больших чиновников, холопство малых и равное ничтожество и тех и других.

Допуская в заглавие «всякий предмет» («Справка», «Блины», «Сапоги» и др.), Чехов вызывал также у читателя ассоциацию то с бездуховными, ничтожными людьми, чей кругозор ограничен мелочами, то с прозаичностью самой действительности, которая притупляет поэтическое восприятие мира у человека, подавленного ежедневными заботами. «Нет ничего скучнее и непоэтичнее, — писал он позднее, — как прозаическая борьба за существование, отнимающая радость жизни и вгоняющая в апатию» (т. 16, с. 155).

Атмосфера обыденности, присутствующая уже в заглавии, поддерживается информационным зачином рассказа, в котором герои представлены в их жизненном амплуа, в будничной обстановке: «Земская больница... Больных принимает фельдшер Курятин...» («Хирургия»). «На клиросе стоит дьячок Отлукавин...» («Канитель»). Нет экспозиции, нет предыстории героя, нет признаков острых столкновений, конфликтов.

«Труднее всего — начало... — писал М. Горький. — — Оно, как в музыке, дает тон всему произведению, и обыкновенно его ищешь весьма долго» [1]. Зачины и заглавия у Чехова («Недобрая ночь», «Осенью» и др.) «дают тон» всему произведению. Здесь, впрочем, не только мрачный или грустный колорит, который настраивает читателя на минорный лад или ожидание страшного, здесь определена и временная протяженность, она ориентирует читателя на восприятие повторяющегося («Первого февраля каждого года...»), а нередко служит средством создания комического эффекта. В скучной, неподвижной обывательской жизни время застыло; точками отсчета его служат: *завтрак, обед, ужин.* Потому в самом уточнении времени скрыта авторская ирония. «У несвободных людей всегда путаница понятий» — одно из наблюдений Чехова (т. 12, с. 218). У мелкого человека, рабски подчиненного времени и обстоятельствам, создается лишь иллюзия господства над ними. Комический эффект в рассказе «Мошенники поневоле» (1882) основан на суетливом желании

---

[1] Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 26, 1953, с. 225.

героев укоротить или удлинить время в свою пользу. Невидимое Время, как бы смеясь над ними, шаловливо попустительствует им, разрешает переводить стрелки часов вперед и назад, а затем возвращает незаметно себе господство и над часами и над людьми.

Движение времени и застой действительности, засилие мелочей, косность обывательского сознания — таково главное противоречие современности, угаданное Чеховым. Возражая тем критикам, которые упрекали его в бесстрастии, отсутствии «направления», один из современников — писатель А. И. Эртель — привел убедительный довод: одно указание Чехова-юмориста на драматическую власть мелочей уже стоит всякого направления.

«К юмору, — писал Н. Г. Чернышевский, — расположены такие люди, которые понимают все величие и всю цену всего возвышенного, благородного, нравственного, которые одушевлены страстною любовью к нему»[1]. Сознавая свое человеческое достоинство, они высмеивают в обществе, в человеке пустоту, низость, мелочность, глупость, претензию на содержание, несоразмерное ничтожеству.

В ранний, «осколочный» период в центре произведений Чехова — неподвижный быт, застывший бездуховный человек. В рассказах варьировались столкновения униженного человека, раба со «значительным лицом», и исход этого столкновения (победа сильного) был предрешен, он обозначался в заглавии (например, «Торжество победителя»). В ряде случаев конфликт как бы снимался самой жизнью; он назревал, при иных обстоятельствах обострился бы, но в современных условиях, у мелких людей с рабским сознанием нелепо угасал. Там, где нужно было протестовать, герои проявляли терпение и покорность («Размазня») или приходили к анекдотическому примирению («Либерал»). Признаком современности, типичной ситуацией становится в произведениях Чехова и атрофия конфликта в личных отношениях. «Знамение времени» — называется рассказ, в котором невесту предупреждают, что ее жених — шпион, нужно быть с ним осторожней. По нормальной логике должен бы назреть конфликт, состояться разрыв, но... невеста, возвратив-

---

[1] Чернышевский Н. Г. Возвышенное и комическое. — Полн. собр. соч., т. 2. М., 1939, с. 188.

шись в гостиную, клялась в любви жениху, целовалась с ним и «была осторожна»: говорила только о любви.

Нарушение логики в поступках людей в произведениях Чехова — это отражение алогизма, абсурдности самой действительности. Заглавие предваряет текст, в котором делается намек на несовместимость каких-то понятий: высокое значение Человека и его лакейская роль («Человек»), смерть не человека, а чинуши, раба («Смерть чиновника»). Постоянно автор обращает внимание на несоответствие, контрастность причины и следствия (чиновник чихнул — чиновник «помер»), намерения и осуществления: обманутый муж пришел в магазин, предполагая купить револьвер, чтобы отомстить жене и любовнику; ушел же, купив ненужную ему сетку для ловли перепелов («Мститель»).

Анекдот, несовместимость понятий, нелогичность поступков героев являются основой сюжета чеховского юмористического рассказа. Разговор двух приятелей «об искусствах», гуманных чувствах прерывается приходом гимназиста — племянника одного из собеседников. В письме, которое он принес, заключается просьба матери выпороть его за двойку из греческого. Дядюшка порет мальчика в соседней комнате, а затем возвращается к своему гостю и продолжает приятный разговор о Шекспире, о драме, о гуманизирующем значении искусства. Заглавие этого рассказа — «О драме» (1884 г.) — многозначно, как ряд других заглавий. Драма — род литературных произведений, о которых говорят приятели, ничего не смыслящие в искусстве. Но драма и в жизни ребенка. И, наконец, драматична сама жизнь, в которой профанируются искусство и высокие нравственные принципы.

Двойка по греческому языку — это лишь случай, но он может определить судьбу человека. Такова роль подобного случая в рассказе, названном «Случай с классиком» (1883 г.). Получил двойку на этот раз гимназист Ваня Оттепелев; в ответе же не только он, но и «классик», и классическое образование. Все в рассказе построено также на несоответствиях, алогизме понятий, действий, оценок, речи героев. Взрослые сначала высекли мальчика именно за двойку по греческому, а затем пренебрегли греческим языком, классическим образованием и решили пустить Ваню «по торговой части». Мать обращается с просьбой высечь Ваню к своему жильцу, который считает-

ся самым умным и образованным, так как говорит в нос, умывается пахучим мылом, поет тенором, читает «Самоучитель танцев» и ищет образованную невесту. Просьба эта изложена в таких словах: «Посеките его заместо меня, будьте столь благородны и деликатны».

Исследование мелочных конфликтов, подробностей косного быта и отношений бездуховных людей составляло главную цель ранних произведений Чехова. Деталь несла большую нагрузку; она, по словам современного писателя С. Антонова, «возбуждала представление о предмете в целом» и об авторской оценке изображаемого[1]. В рассказе «Хамелеон» (1884 г.) по базарной площади шествует полицейский надзиратель Очумелов с узелком в руке, а за ним шагает городовой Елдырин с решетом, доверху наполненным конфискованным крыжовником. Детали — узелок, решето, конфискованный крыжовник — должны вызвать в воображении читателя картину, находящуюся за текстом; полицейские власти только что произвели «законную» расправу и получили очередную мзду. Так лаконично дано представление о блюстителях современных порядков. Их поведение, эмоции, речь, как показал Чехов в рассказе, автоматичны, запрограммированы.

То, что с позиции здравомыслящего человека лишь мелкий факт (появление в городе неизвестной собаки), вырастает для ничтожных людей в предмет обсуждения, споров, волнений, гнева, умиления, надежд, разочарований. Читатель вместе с автором угадывает за единичным общее: хамелеон не только полицейский надзиратель Очумелов, меняющий свою «окраску» в зависимости от того, кому принадлежит собака. Хамелеон — и «пострадавший»» Хрюкин, и обывательская толпа. Хамелеонство, двуличие выступают в заглавиях многих ранних рассказов Чехова как основной признак современника — обывателя, чиновника. «Двое в одном» (1883 г.) — назван рассказ о человеке, в котором уживаются раб и «протестант». Деспотическое подавление личности порождает полную обезличенность или уродливое проявление чувства собственного достоинства.

Ничтожество пытается придать себе вес. Учитель военной прогимназии Пустяков, нацепив на грудь чужой

[1] Антонов С. Деталь. — «Литература и жизнь», 1961, 6 января.

орден, сам «уважение к себе больше чувствует» («Орден»). Робкие, трусливые, бездарные газетчики натягивают на себя маску величия, свободолюбия, мученичества за правду («Корреспондент», «Тряпка»). Маленькие, пришибленные чиновники кичатся своим либерализмом, чувством собственного достоинства, но попадают в водевильное положение, едва доносят эти свои мысли и чувства до порога кабинета начальника («Депутат, или Как у Дездемонова 25 рублей пропало», «Водевиль»).

В заглавиях Чехова нередко указано повседневное занятие героя, его профессия, чин: «Учитель», «Следователь», «Доктор», «Тайный советник». Однако обычно это определение дано с оттенком юмористическим, а порою и обличительным: человек обезличен в такой мере, что исчерпан своим местом, своей профессией, как бы замещен их вещественными признаками: «Контрабас и флейта», «Роман доктора», «Роман репортера».

Сущность человека как бы совпадает с его функцией в государственной машине. В рассказе «Унтер Пришибеев» (1885 г.) в центральном персонаже проявляются обезличенность и хамелеонство, деспотизм и угодничество. Это отражено уже в заглавии. Фамилия Пришибеев имеет два смысла: от одного корня происходит и «пришибленный» (униженный, умственно и нравственно убогий) и «пришибать» (побить, повредить, убить). Первое слово в заглавии — знак исчерпанности героя его профессией, военным чином. Так окончательный вариант заглавия («Унтер Пришибеев») оказывается не менее острым, чем два первоначальных: «Кляузник» и — запрещенное цензурой — «Сверхштатский блюститель». Унтер Пришибеев — новый вариант гоголевского Держиморды и будочника Мымрецова Г. Успенского. Он также олицетворение самодержавно-полицейского режима, но только в пору реакции 1880-х годов, когда действовали наряду с штатными блюстителями порядка и добровольные, «сверхштатные блюстители», «кляузники».

В характере, в образе жизни, в речи унтера Пришибеева просматривается его прошлое. Бывший унтер-офицер и сейчас говорит, «точно командует», дает волю кулакам, оскорбляет «словами и действием». Бывшему швейцару-доносчику мужской прогимназии, участнику подавления польского восстания («В Варшаве служил...») и сейчас всюду мерещатся вольнодумие, «беспо-

рядки», опасное непослушание властям, нарушение законов, и он подслушивает, подглядывает, доносит о «крамольниках».

Функция кляузника — благоприобретенное качество Пришибеева в пору массового шпионажа 1880-х годов, а осуждение мировым судьей Пришибеева не что иное, как лицемерная акция современного «правосудия», будто бы не поддерживающего добровольных, «сверхштатных» блюстителей.

Мы с детства привыкли к чеховским заглавиям и порой не замечаем, что уже в них не только обозначен объект изображения, но и дана авторская оценка. «Размазня» назовет Чехов рассказ о тряпичной натуре, робкой безответной гувернантке, позволяющей обманывать, обирать себя. «Интеллигентное бревно» — заглавие рассказа, повествующего о тупости отставного корнета.

В интонации чеховских заглавий, то эпически констатирующей («В цирульне», «Жалобная книга» и др.), то открыто эмоциональной, экспрессивной («Упразднили!», «Ах, зубы!», «Кто виноват?», «Говорить или молчать?»), выражается отношение писателя к изображаемому. Автор рассчитывает на то, что читатель соотнесет заглавие с текстом рассказа и уловит авторскую насмешку, иронию, авторское мягкое или резкое осуждение, обнаружит за видимым сущее. «Гордый человек» на поверку окажется мелочно-самолюбивым, ничтожным; «Загадочная натура» — весьма примитивной, меркантильной, дамочкой; «Мыслитель» — невежественным, косноязычным, нудным; «Делец» — подлецом.

По образному определению М. Горького, Чехов «овладел своим представлением жизни и таким образом стал выше ее», сумел осветить «ее нелепости, ее стремления, весь ее хаос с высшей точки зрения. И хотя эта точка зрения... не поддается определению, — но она всегда чувствовалась в его рассказах...»[1].

Ф. М. Достоевский накануне 80-х годов, предсказывал появление писателя нового времени, который если и не отыщет в хаосе современной общественной жизни «нормального закона и руководящей нити... то, по крайней мере... осветит хотя бы часть этого хаоса», подметит

---

[1] Горький М. — Чехов А. Переписка. Статьи. Высказывания. М., 1951.

«и хоть чуть-чуть определит и выразит законы <старой жизни> и «жизни вновь складывающейся, на новых уже началах». Через мелочи этот писатель «прорвется» к главному содержанию жизни, к ее потенциальным возможностям; он «подберет наши мелочи, сгруппирует их, осветит и такую поразительную красоту вам предъявит, что вы ахнете» («Дневник писателя»).

Во второй половине 1880-х годов, в «годы перелома» (так принято называть этот период творчества) Чехов не изменил своему принципу изображать заурядное, «мелочное», воспроизводить «хаос современной... жизни», но приводил читателя к мысли, что обыденщина, бездуховность не всевластны. Теперь писатель показывает, как пробуждается сознание человека. И уже не комедии только, а драмы жизни привлекают его внимание. Иные, содержательные, интонационные, оттенки получают и заглавия произведений. Например, профессия героя и теперь выносится Чеховым в заглавие («Хористка», «Тапер» и др.), но с иной целью: подчеркнуть драматизм положения человека в обществе, где место, чин, профессия, а не личность, не индивидуальные качества служат критерием оценки человека.

Писатель стремится озаглавить произведение так, чтобы создать представление о динамичной ситуации, о столкновениях, вспышках протеста человека (впрочем, не всегда последовательных) против деспотизма, власти денег, мещанства, унижения личности, о тревожных поисках пути: «Переполох», «Припадок», «На пути» и др.

В тексте произведения столкновение духовно пробуждающегося человека с действительностью кончается обычно и теперь победой косных сил. В подтексте появляются симптомы жизни иной, многокрасочной, поэтической. И залогами ее будущего осуществления являются для автора и сам пробуждающийся человек, и природа, и искусство.

Так, в рассказе «Припадок» (1888 г.) прозаическому, «наглому, удалому и размашистому» общественному злу — проституции противостоит поэзия природы, «особый талант» человека, способного глубоко сострадать чужому горю. Равнодушный разврат, унижение, продажа и купля человека (как «во времена оно на рабовладельческих рынках») — и нравственная чистота обостренного чувства гражданской ответственности у человека «гар-

шинской закваски»; безобразие, безвкусица, какофония, «звуковая путаница» в домах терпимости и чистый, «прозрачный, нежный, наивный, точно девственный тон» в природе, «белый, молодой, пушистый» первый снег, гармония музыкальной фразы из «Русалки» Пушкина и Даргомыжского — таковы контрасты, таковы конфликты поэзии и прозы в русской жизни и в рассказе Чехова.

Однажды в письме драматургу Е. П. Гославскому, выразив критическое отношение к его неудачной пьесе, Чехов сказал об отличии подлинно свободного художника от ограниченного ремесленника: у последнего за спинами героев «не чувствуется ни русская природа, ни русское искусство с Толстым и Васнецовым». «Вы не замечаете, что вы не свободны, что вы не поэт и не художник прежде всего, а профессиональный драматург» (т. 18, с. 148).

Сам Чехов — поэт и художник прежде всего. В рассказе «Припадок» «за спинами» героев «и русская природа, и русское искусство» с Гаршиным, Пушкиным, Даргомыжским... Ассоциации, которые вызывает у читателя автор, и составляют основу социально-философского подтекста этого произведения. Припадок студента Васильева — острая вспышка протеста против насилия над человеком — утихает; герой возвращается к прозаической обыденности («поплелся к университету»). Но читателю дан толчок к серьезным размышлениям о том, что деспотизм, неравноправие не исчезли со времен рабовладельческого общества до конца XIX века, времени Гаршина и Чехова, раздумьям о светлых личностях, гуманном творчестве великих художников. Благодаря «привлечению» Пушкина, Даргомыжского, Гаршина в рассказе звучит мажорная, обнадеживающая нота, противостоящая мотиву безысходности, неразрешимости драматических коллизий в современной действительности.

Нередко произведения Чехова называют «бессобытийными». Это не совсем точно. Даже внимательно вглядываясь в заглавия произведений писателя второй половины 80-х годов замечаешь, что в них обозначены «случаи», «события» или поворотные мгновения, толчки к событиям, изменениям: «Происшествие», «Событие», «Открытие», «Переполох», «Неприятная история», «Несчастье» и др. По художественной концепции автора «мирный

быт» таит в себе событийные возможности, но они нередко остаются неузнанными героями или восприняты ими как нечто стихийное, неожиданное. Таков для героя рассказа «Шампанское» «бешеный вихрь», который закружил его, разрушил скучное чиновничье существование на глухом полустанке, разметал пенистое его «счастье» и выбросил на дно городской жизни.

Происходят события, катастрофы (самоубийства, преступления, измены), но внимание автора направлено на изображение не самих этих событий, а на внутренний мир героя, на драматизм его положения («Володя», «Иванов»[1]). Еще в ранних рассказах Чехов исследовал душевное состояние героя, показывал детерминированность его характера, психологии социальным положением.

«Пережитое (психологический этюд)» — так назвал Чехов рассказ 1882 г. о маленьком чиновнике, испытавшем чувство страха в передней своего начальника. В праздничный день он пришел сюда, чтоб, по установленному обычаю, засвидетельствовать свое почтение — расписаться на листе (сюжет, повторяющийся в нескольких ранних рассказах). Чиновник «умакнул перо в чернильницу» и, затаив дыхание, осторожно начертал свою фамилию, как вдруг услышал слова своего собрата: «Хочешь, я тебя погублю. Как меня пять лет тому назад фон-Кляузен погубил... Возьму около твоей фамилии и поставлю закорючку. Росчерк сделаю... Твою подпись неуважительной сделаю».

Повышенное чувство страха, пережитое героем, его взволнованное душевное состояние — ввиду реальной опасности навлечь гнев начальства — воспринимается как нечто комическое.

В рассказе «Не в духе» (1884 г.) причина дурного настроения станового пристава Прачкина — пустяковый проигрыш в карты. Его раздражение и досада («бес жадности и корыстолюбия» упрекает Прачкина в расточительности) окрашивают в мрачные тона все внешние впечатления:

---

[1] Отметим, кстати, что собственные имена в чеховских заглавиях не нейтральны. Названа ли фамилия героя («Иванов») или имя, полное ли («Агафья»), уничижительное («Ванька»), уменьшительное, интимное, домашнее («Верочка», «Володя», «Гриша», Полинька»), читатель получает «информацию» не только о самом герое, но и об отношении к нему окружающих или автора.

«— Папаша, мужик муку привез! — крикнул Ваня.
— Принять!

Но и мука не развеселила Прачкина». Здесь значима для характеристики Прачкина и повелительная форма («принять!»), и, казалось бы, парадоксальное словосочетание в авторской речи: «мука не развеселила»; по логике поведения пристава Прачкина мука (т. е. взятка от мужика, трактирщика, фабриканта) должна была принести ему радость, развеселить его. Скверное душевное состояние пристава не нейтрально для окружающих: не поздоровилось сыну («Иди, я тебя высеку за то, что ты вчера стекло разбил!»), занесена рука на... Пушкина, вернее, на «сочинителя» (Прачкины Пушкина не знают), в светлых стихах которого, в зимнем пейзаже становому приставу послышались мотивы политически неблагонадежные: «Бразды пушистые взрывая... Взрывая... Бразды... взрывая... Бразды... Скажет же этакую штуку! Позволяют же писать, прости господи!»

В приведенных рассказах герои ищут возможности восстановить нарушенное душевное равновесие. Маленький чиновник в «Пережитом» рабски удовлетворяется одним обещанием не погубить его. Становой пристав в рассказе «Не в духе» должен тотчас же (не терпит отлагательства) обрести жертву, деспотически излить на кого-то свое раздражение из-за потери восьми рублей.

В заглавиях произведений второй половины 80-х годов Чехов стремится передать различные оттенки как будто бы сходных душевных состояний героев, вызванных тождественными обстоятельствами.

У извозчика Ионы умер сын; у полковницы Лебедевой умерла дочь — таковы центральные события двух рассказов 1886 г. Первый назван «Тоска» и предварен эпиграфом из Евангелия («Кому повем печаль мою»), второй — «Скука жизни», и эпиграф к нему (не без иронии) взят из «Практического руководства для священнослужителей».

В словах «тоска», «скука» выражено тягостное душевное состояние человека. Но у Лебедевой кончина дочери обострила страх смерти, вызвала торопливое и запоздалое желание филантропией искупить ошибки «неряшливой жизни» в молодости, заполнить праздное существование. Чехов назвал ее состояние скукой. В этом слове есть намек на безделье, отсутствие интереса к окружающим. Из рассказа ясно, что чувства полковницы Лебеде-

вой эгоцентричны: она думает не столько о смерти «единственной дочери, девушки-невесты», сколько о своей близкой смерти, не столько о страданиях окружающих, сколько о своей якобы подвижнической помощи им. Более сильным словом — «тоска» определил Чехов душевное состояние извозчика Ионы; его чувства глубоко человечны; Иона забывает о себе и, тоскуя о сыне, безуспешно пытается рассказать своим седокам о его болезни, смерти, похоронах. В рассказе этом и тяжесть одиночества, и жажда общения, и затерянность в шумном городе «простого» человека среди равнодушных людей, чуждых его тихой, глубокой тоске. Здесь неподвижная, сосредоточенная, застывшая в своем горе как бы скульптурная фигура; в рассказе же «Скука жизни» — суетливая, мечущаяся, скучающая барынька («старуха»), судорожно хватающаяся за иллюзорную жизнь (настойчиво повторяются одни и те же слова: «поспешила», «спешила», «беспорядочно заторопилась», «беспорядочно, судорожно заторопилась»). В заглавиях рассказов «Счастье», «Художество», «Красавицы» есть намек на поэзию. С середины 80-х годов все чаще слышится у Чехова грустный мотив утраты в жизни поэзии, гармонии. Поэзия разлита в природе, в творениях искусства, она в искании человеком истины, в жажде общения. Но в жизни поэзия не всегда узнана, понята и принята. Она обескрылена, будто скрывается то в далеком армянском селении, то на глухом полустанке («Красавицы»). Талант гибнет, не проявившись: «из сотни начинающих и подающих надежды только двое, трое выскакивают в люди, все же остальные попадают в тираж, погибают» («Талант»). Не только в объективных обстоятельствах видит Чехов причину этого. «Открытие» назвал он рассказ о том, как преуспевающий инженер, статский советник Бахромкин в 52 года случайно открыл в себе талант художника. После первых восторгов герой задумался над тем, какой была бы его жизнь, если б это открытие было сделано им в молодости; его ожидали бы слава, известность, «вольная жизнь, не будничная», но и голод, бесприютность, утомление. И статский советник предпочитает (теперь уже сознательно) «зарыть» талант, удовлетвориться своими орденами, комфортом, чековой книжкой. «Ну его к черту... хорошо, что я... в молодости не тово... не открыл».

Теперь Чехов нередко испытывает своих героев на восприимчивость всего живого (не случайно, что к этому периоду относятся его «детские» рассказы), восприимчивость искусства, красоты природы, красоты человеческих отношений.

В рассказе «Художество» коротконогий, оборванный пьянчужка Сережка обладает редким талантом. Он строит Иордань вдохновенно, как художник, и все радостно помогают ему, так как «все чувствуют, что художество есть не его личное, а общее народное дело». Талант, поэзия, красота оказывают облагораживающее влияние, содействуют единению людей, но они, как редкий дар, появляются обычно в «сущем хаосе», в будничной сутолоке, рождая у людей грустное чувство сожаления от того, что потеряно что-то святое, «что-то важное и нужное для жизни» («Красавицы»).

Работая в конце 80-х годов над повестью «Степь», Чехов писал: «Описываю я степь. Сюжет поэтичный» (т. 14, с. 41). Выжженная степь, серая, усталая, будничная, и каждая полумертвая травинка в ней «страстно хочет жить», сбросить с себя гнет, открыть миру свою потаенную силу и красоту, свое «богатство и вдохновение». Уже современники заметили емкое содержание заглавия «Степь»; оно у Чехова синоним слова «жизнь» и олицетворение бескрайних просторов, богатырского размаха, многокрасочности и бесцветности, скованности и духоты. В. Г. Короленко сравнивал чеховскую степь с ее безмолвной истомой и тоскливой песнью с выжженной полумертвой общественной жизнью. Напряженность и тоска разряжаются в степи грозой, торжеством величия, красоты и силы, но будничная неподвижность, скука одолевают их[1].

В. Катаев справедливо заметил, что у Чехова нет безлюдных пейзажей. В повести «Степь», в рассказах «Свирель», «Счастье» изображены не только талантливые, несчастливые люди из народа (потенциальные богатыри, которые «были бы к лицу степи») или «хозяева» степи — хищники-коршуны Варламовы, деловые, прозаичные Кузьмичовы, люди нищие духом, омертвелой души, не восприимчивые к красоте и поэзии, но и люди, задумав-

---

[1] См.: Короленко В. Г. Антон Павлович Чехов. — Собр. соч., т. 8. М., 1955, с. 85.

шиеся над «непорядком» в природе: сохнут реки, гибнут леса, все меньше становится рыбы, птиц, зверей, «всякая растения на убыль пошла» («Свирель»). Как пастух на свирели тянет лишь несколько суровых и тоскливых нот, «не стараясь связать их в мотив», так раздумья Егорушки и «простых» людей о непорядках в природе, о зарытых кладах «не связываются» в цельное понимание ими всей жизни, ее ущербности, несправедливости, не приводят еще к поискам действенных способов путей ее изменения.

Подобно заглавию «Степь», вобравшему в себя понятие «жизнь», в заглавие «Счастье» включено и понятие «зарытый клад». «Есть счастье, — говорит старый пастух, — а что толку с него, если оно в земле зарыто?» Красота, поэзия, счастье сокрыто от народа, как клад. Не знает он талисмана (способа) найти «заговоренный» клад. «Есть счастье, да нет ума искать его». У Чехова признак пробуждающегося сознания жизни народа — раздумья героев о счастье. Неподвижна сонная, унылая степь, неподвижна отара овец; не шевелясь как вкопанные стоят обозчики, пастухи, но все же есть внутреннее движение жизни — движение мысли, надежд... Настойчиво звучат в этих произведениях слова: «думал», «погруженный в думу», «молчал и думал».

В творческой жизни Чехова — в 1890-х — начале 1900-х годов еще заметнее проникновение в эпические его произведения драматургического и лирического начал. Обостряется конфликт духовно пробуждающегося человека с действительностью, настойчивее становится проблема самосознания и самоопределения человека, поисков им истины, своего пути в жизни, громче звучат голоса самих героев. Споры, поединки полярных мнений, как содержательный признак поры исканий героев, определяют композицию произведений («Дом с мезонином»), а порой входят в их заглавие («Дуэль»).

Чехов «рассчитывает» теперь на большую активность не только героя, но и читателя, который должен увидеть две высоты постижения жизни — авторскую и рассказчика, понять сложность авторского отношения к герою.

Так в повести «Моя жизнь» (1896 г.) рассказчик Мисаил Полознев порывает со своей средой, становится простым рабочим. Картины жизни, увиденные глазами трудового человека, осознавшего преступную несправедливость современного общественного устройства, дости-

гают большой обличительной силы. Полозневу открылись разные стороны действительности: деградация дворян (семья Чепраковых), духовная сытость буржуа (делец Должиков), фальшь, пошлость интеллигентов-обывателей (Ажогины), бесправие народа и не утоляемая в народе жажда справедливости, правды.

Человек совести и острого чувства гражданской ответственности, убежденный в своей правоте, Полознев проносит идею опрощения, самосовершенствования через всю свою жизнь. В повести выражены симпатии автора к нему, доверие к его наблюдениям, обобщениям, но и даны намеки на то, что идеи героя, способы реализации их в жизни ограничены. Видимо, поэтому писатель заменил первоначальный вариант широкого заглавия («В девяностых годах») на суженное — «Моя жизнь». И в заглавии, и в подзаголовке («Рассказ провинциала»), и в прозвище Полознева («Маленькая польза») выражена авторская мысль: жизненный подвиг людей типа Полознева приносит обществу не коренные изменения, а лишь небольшую пользу. Расположением материала в повести, внутренней связью эпизодов, ситуаций Чехов дал понять, что Полознев не всегда угадывает закономерности жизни. Например, Полозневу кажется, что сознание его путается, когда после болезненно пережитой разлуки с Машей он видит в едином клубке разрыв Маши с ним, а доктора Благово с сестрой Клеопатрой, посещение бойни, вызов к губернатору. Чехов же апеллирует к читателю, который поймет, что во всех этих будто бы разрозненных впечатлениях Полознева на самом деле имеется органическая связь. На бойне жестокость, насилие, господствующие в современной жизни, обнажены, в то время как в общественных и личных отношениях насилие над волей, разумом, чувством человека принимает более скрытые и утонченные формы. В заглавии «Моя жизнь» важны два смысловых оттенка: жизнь *этого* человека (рассказчика) и жизнь, *им* осознанная.

В этот период Чехов все еще прибегает к повествованию от первого лица; в тех же произведениях, где повествование ведет сам автор, громче звучат голоса героев.

«Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно». В этом зачине рассказа «Скрипка Ротшильда» голос героя, гробовщика Бронзы, «включа-

ется» в авторское повествование. Это ему досадно, что старики умирают редко. Это он всегда находится в дурном настроении, так как приходится «терпеть страшные убытки». Чехов показывает, как герой заставляет жену цепенеть от страха, а за несколько дней до ее смерти, «сообразив», что в ближайшие праздничные дни нельзя будет работать, взяв свой железный аршин, подошел к старухе и снял с нее мерку. «Потом она легла, а он перекрестился и стал делать гроб». Он «без всякой видимой причины» проникся ненавистью и презрением к жалкому бедняку скрипачу Ротшильду, бросался на него с кулаками, травил собаками, бранил «нехорошими словами». И только перед смертью пробудился в гробовщике Якове человек, проснулась совесть, воскресли воспоминания о молодости, о забытом, давно умершем ребенке. Над меркантильными соображениями взяли теперь верх красота, искусство, талант скрипача («играет жалобно и трогательно», «печально поет скрипка»), а над слепой ненавистью и злобой — любовь к людям, чувство справедливости, сострадания: «Скрипку отдайте Ротшильду». Затравленный бедняк Ротшильд, носящий по иронии судьбы фамилию известного богача, становится обладателем такой ценности, которая превышает богатство его однофамильца. Этот смысл заключен в заглавии «Скрипка Ротшильда». Бедняк Ротшильд дарит людям музыку, и дар этот потому бесценен, что достался ему самому в наследство от такого же бедняка, как он, — несостоявшегося талантливого скрипача Якова Бронзы.

Скрипка — сначала лишь деталь, штрих к образам гробовщика Бронзы и бедняка Ротшильда. Но эта деталь, войдя и в заглавие, обретает в контексте всего рассказа обобщающее, символическое значение.

Проза и поэзия, красота и уродство, стихийность и сознательность контрастируют в произведениях Чехова так же, как и в самой жизни. По делам службы приезжают в метель в деревню Сырня следователь Лыжин и доктор Старченко; им предстоит вскрыть труп самоубийцы — страхового агента Лесницкого. По делам службы «по форме» ходит ежедневно, в любую погоду, с казенной сумочкой сотский («цоцкай») Лошадин — носит за много верст бумаги, которые порой оказываются вовсе не нужными. В заглавии «По делам службы» присутствует взгляд чиновника, по обязанности оказавшегося свидете-

лем некоторых, как будто разрозненных «клочков жизни»: мужицкой темноты, мужицкого горя и «неожиданного» самоубийства страхового агента («как-то странно», за самоваром, разложив на столе закуску). Но то, что кажется следователю Лыжину путаницей, «отрывками», «случайностями», из которых «никакого вывода сделать нельзя», дает читателю материал для серьезных раздумий. Лыжину кажется, что у него «путаются мысли», когда ему в полузабытьи представляется, будто Лесницкий и сотский Лошадин идут в поле по снегу, поддерживая друг друга. Но то не путаница, а, напротив, прояснение мыслей, осознание связи «клочков» жизни, проникновение в трагедию современной повседневности: одни несут всю тяжесть жизни, не знают ни удобств, ни покоя, ни радости, во имя того, чтоб другим было тепло, уютно, счастливо. Автор показывает, как сами жизненные факты, наблюдаемые во время поездки «по делам службы», пробуждают мысль Лыжина о гражданской, нравственной ответственности всех перед всеми и каждого перед самим собой за существующий порядок, об ответственности за несчастливую судьбу народа, мысль о мере своего участия в ее изменении.

В творчестве Чехова (от «Степи» к «Мужикам», «По делам службы», «В овраге») все заметнее становится интерес автора к народу, его настоящему и будущему. Как будто бы нейтральное заглавие, обозначающее на первый взгляд только место действия — «В овраге» (1900 г.), — эмоционально определило мрачную, без солнца, без простора жизнь угнетателей народа — Цыбукиных. Чистая же душою, с лицом, устремленным к небу, к солнцу, с серебристым голоском, как у жаворонка, труженица Липа показана большей частью вне «оврага», так же как и мудрый, отзывчивый старик «из Фирсанова», которого Липа приняла за святого.

В начале этого рассказа, говоря о селе Уклееве, Чехов отметил, что село Уклеево было известно только тем, что в нем однажды дьячок на похоронах съел всю икру. Затем автор дал два объяснения тому, что именно этот «сюжет» запомнился многим надолго: «Жизнь ли была так бедна здесь, или люди не умели подметить ничего, кроме этого неважного события...» Эти объяснения являются своеобразным ключом к пониманию чеховского сюжетостроения.

В Уклееве совершено преступление: Аксинья обварила кипятком ребенка Липы. И, совершив это страшное убийство как бы мимоходом, она остается жить, «действовать», смотреть на всех своими наивными глазами и улыбаться своей наивной улыбкой. А ребенок погибает, и глубоко страдает молодая мать. Преступление осталось ненаказанным, как и другие преступления Цыбукиных: «обманывали, обижали» народ, сбывали мужикам протухлую солонину, горькое масло, фальшивые деньги, одурманивали водкой. В памяти же людей остались не эти и подобные им преступления одних и страдания других, а ничтожное происшествие с дьячком, съевшим на похоронах всю икру.

Авторская позиция выражена здесь в выборе самих драматических событий, в оценке виновников и жертв, в различной тональности художественной речи. Начиная с заглавия, эпически констатирующего место действия («В овраге»), и с описательно-информационной первой фразы («Село Уклеево лежало в овраге...»), Чехов далее допустит и открыто обличительную интонацию (волостной старшина и писарь, «оба толстые, сытые, и, казалось, что даже кожа на лице у них была какая-то особенная, мошенническая»), и глубоко лирическую интонацию; голос автора сливается с голосами Липы и ее матери: «И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью».

В заглавии и в зачине рассказа «Дама с собачкой» передан взгляд безликих курортных обывателей на незнакомую женщину: «Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой». При случайной встрече с Анной Сергеевной Гуров также схватывает лишь этот внешний признак. В рассказе автор приближает героиню к читателю: она обретает имя, отчество, фамилию; раскрываются ее неповторимый душевный мир, сложная человеческая судьба, жизненная драма; начатый курортный тривиальный флирт превращается в большую несчастливую любовь. И тогда голос автора и голоса героев будут звучать в унисон: «Как освободиться от этих невыносимых пут? Как? Как?..» (т. 9, с. 372).

Заглавие играет весьма содержательную роль в «организации» внимания читателя, в постижении им автор-

ской точки зрения, особенно в произведениях, где повествование ведется от лица рассказчика, или в пьесах.

Заглавие помогает читателю уловить социальное, философское, психологическое содержание подтекста, понять глубинный смысл событий, человеческих отношений, душевного состояния героев. «Дядя Ваня» — назвал Чехов пьесу о людях, сузивших свою жизненную цель, свой жизненный подвиг. Не «Войницкий», как например, «Иванов», а «Дядя Ваня». Войницкий только дядя Ваня нужен лишь своей племяннице Соне, с ней он разделяет свое одиночество, свое несчастье. Уже в заглавии выражено авторское отношение к герою: осуждение и обстоятельств ограничивших жизнь мыслящего и чувствующего человека крохотной ролью «дяди Вани», и самого Войницкого, им не противодействующего.

«Подтекст хорош только при наличии отличного текста. Недосказанность уместна, когда многое сказано» [1], — писал С. Залыгин. Известные слова Астрова у карты Африки в финале «Дяди Вани» («А должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело») не смогут быть поняты в их потаенном смысле, если читатели, зрители не увидят драматического состояния Астрова, талантливого, масштабного человека, чьи возможности урезаны жизнью, и не реализованы. Психологический подтекст этих слов должен стать ясным лишь «в контексте» предшествующего душевного состояния Астрова: он узнал о любви к нему Сони и, не отвечая на ее чувство, не может уже остаться в этом доме, тем более, что невольно причинил боль и Войницкому, увлеченному Еленой Андреевной, случайно оказавшемуся свидетелем ее свидания с Астровым.

Подтекст слов об Африке угадывается также в контексте сиюминутного состояния Астрова: он только что навсегда расстался с Еленой Андреевной, возможно только что осознал, что теряет дорогих людей (Соню, Войницкого, няньку Марину), что впереди ряд безрадостных, томительных, однообразных лет одиночества. Астров испытывает душевное волнение; ему неловко, тоскливо, не хочется высказывать этих чувств, и он скрывает их за ней-

---

[1] Залыгин С. Мой поэт. М., 1971, с. 15. См. также: Сильман Т. И. Подтекст — это глубина текста. — «Вопросы литературы», 1969, № 1, с. 95. Она же. Подтекст как лингвистическое явление. — «Филологические науки», 1969, № 1, с. 85.

тральной фразой об Африке (следует обратить внимание на авторскую ремарку к этому действию: «На стене карта Африки, видимо, никому здесь не нужная»).

Понятие «подтекст» подготавливалось творчеством предшественников Чехова. Так Гоголь находил в произведениях Пушкина «бездну пространства», примерно то же самое говорил о творчестве Гоголя и Белинский.

Знаменательно также, что Достоевский в процессе поисков в романе «Подросток» экономных средств изображения внешней жизни и внутреннего мира подростка, которые бы прояснили глубинные побуждения его действий, поступков, формирование и развитие «ротшильдской» идеи, пришел на первый взгляд к парадоксальному решению: «Страдания подростка в пансионе непременно мельком... Не только мельком, но даже как бы нехотя. Сильная недоговоренность, но тем читателю будет понятнее»[1].

Создавая такую стилистическую атмосферу, при которой скрытые связи, недосказанные мысли и чувства могут быть адекватно авторскому намерению восприняты читателем, зрителем, пробуждая у них нужные ассоциации, Чехов повышал читательскую активность. «В недосказанности, — пишет известный советский кинорежиссер Г. М. Козинцев о Чехове, — заключена возможность творчества, возникающего у читателей»[2].

Развитие русской литературы подвело к созданию чеховской поэтики, к насыщенности каждого компонента большим эпическим содержанием. В процессе творчества у Чехова менялись объекты художественного исследования, расширялся круг изображаемых явлений и лиц, возникали новые конфликты, усиливалось звучание голосов героев и «подтекстовое» звучание голоса автора, но при этом неизменным оставались для всех периодов некоторые творческие принципы: обращенность к обыкновенному, краткость, «недосказанность», надежда на сотворчество читателя: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» (т. 15, с. 51).

На это рассчитаны и чеховские финалы. Они открыты в самое жизнь, в историческое завтра; в них отсутствует

---

[1] «Литературное наследство», т. 77. М., 1965, с. 141.

[2] Козинцев Г. М. Обсуждение режиссерского сценария И. Хейфеца «Дама с собачкой». — «Искусство кино», 1968, № 4, с. 41.

рецептурное решение. Не «развязка», а скорее начало (пока еще неясного ни герою, ни автору) нового отрезка пути — таковы обычно финалы чеховских произведений. «Какова-то будет эта жизнь?» «Что будет дальше, не знаю». «Поживем — увидим». По справедливому мнению исследователя, такой финал — «не отсутствие художественного конца, это бесконечность, жизнеутверждающая бесконечность»[1].

В заглавиях Чехова проступают многие черты его поэтики: лаконизм, емкость, большое социальное, психологическое наполнение каждой художественной «единицы», неоднозначность смысла. В названиях «Заблудшие», «Нищий» и др. заключен прямой и переносный смысл: «Заблудшие» — это и заблудившиеся в дачной местности подвыпившие дачники, и люди, заблудившиеся в жизни, потерявшие в себе человеческое. «Нищий» в равной мере относится к опустившемуся попрошайке Лушкову и к нищему духом дворянину Скворцову, вообразившему себя человеком с чувствительным сердцем, будто бы способным воспитывать других своими благородными убеждениями. Заглавия «Счастье», «Степь», «Дуэль», «Вишневый сад» и др., предваряя текст и соотнесенные с ним раскрывают читателю многозначность понятий, вбирающих частное и всеобщее.

В заглавиях обозначен не только объект изображения («Человек в футляре»), но и передан угол зрения автора, героя, рассказчика, от лица которого (или «в тоне» которого) ведется повествование. В названиях произведений нередко намечается совпадение (или расхождение) авторской оценки изображаемого и оценки его рассказчиком. «Шуточка», например, назван рассказ, ведущийся от лица героя. Это его понимание происшедшего. Читатель же угадывает другую — авторскую — высоту понимания: автору ничуть не смешно поругание человеческого доверия, любви, надежды на счастье; для него происшедшее с героиней вовсе не «шуточка», а скрытая драма.

Показать в чеховских произведениях взаимосвязь всех элементов идейно-художественного целого, содержательность и разнообразие форм повествования, авторскую оценку изображаемого — задача следующих глав.

---

[1] Горнфельд А. Чеховские финалы. — «Красная новь», 1939, № 8—9, с. 300.

Глава вторая

ПОВЕСТВОВАНИЕ «В ТОНЕ» и «В ДУХЕ» ГЕРОЕВ

«ДЕТВОРА», «МАЛЬЧИКИ», «КАШТАНКА»

Внимательный читатель следит не только за движением сюжета, воспринимает, «видит» картины жизни и портреты людей, познает взаимосвязь явлений в художественном произведении, но в самой форме повествования улавливает авторское видение мира, отношение к изображаемому.

Примерно с середины 80-х годов Чехов включает в свою повествовательную речь слова, обороты, отражающие душевное состояние своих героев, своеобразие восприятия ими мира[1]. Совпадение стиля, тона речи героев с авторской речью или отличие от нее создают у читателя представление о близости автора к героям или о «расстоянии», их разделяющем.

«Папы, мамы и тети Нади нет дома. Они уехали на крестины к тому старому офицеру, который ездит на маленькой серой лошади», — так начинается рассказ Чехова «Детвора» (1886). И в самом этом зачине «заявлены» уже как равноправные два мира: мир взрослых и мир детей. Заявлено также самим этим равноправием уважительное отношение автора к своеобразному детскому миру. Люди, близкие детям, здесь названы только так, как их называют дети (папа, мама, тетя Надя); в рассказе у них нет ни имен (исключение: «тетя Надя»), ни отчеств, ни фамилий. Люди же, от детей далекие, получают «взрослое» наименование: старый офицер, Филипп Филиппыч. При этом обязательно указано, что́ именно обратило на них внимание детей.

«Старый офицер» явился из взрослого мира и тотчас исчез, заинтересовав детей не самим собой, а ребеночком, которого будут крестить в его доме, и маленькой серой лошадью, на которой он ездит. Таким же неприметным остался бы и Филипп Филиппыч, если б он не зашел в комнату, когда шестилетняя Соня была еще не одета

---

[1] Много интересных и тонких наблюдений о характере повествования и его эволюции у Чехова читатель найдет в книге А. П. Чудакова «Поэтика Чехова» (М., 1971).

(«Нехороший человек этот Филипп Филиппыч,— вздыхает Соня.— Вчера входит к нам в детскую, а я в одной сорочке... И мне стало так неприлично»), и если б он не обладал столь страшной и завидной способностью «заворачивать» веки, отчего глаза «становились красными, как у нечистого духа».

Автор настолько вживается в мир ребенка (нормы которого противостоят нормам устаревшего, закостенелого взрослого мира), что порой как бы смотрит на окружающих с точки зрения детворы. В его повествовании некоторые фигуры становятся «проходными»: старому офицеру, например, не дано имени и отчества, а у Филиппа Филиппыча не определены ни род занятий, ни отношение к этому дому; кто он — камердинер, знакомый, друг? Впрочем, и другие взрослые, даже близкие детям (родители, тетя Надя), не составляют объекта наблюдения автора; они «внесценические», не индивидуализированные персонажи. Лишь двумя черточками характеризуется наибольшая близость детей к матери: от нее надеются они узнать, «какой на крестинах был ребеночек и что подавали за ужином»; «на маминой постели» засыпают все в ожидании этого сообщения.

В начале рассказа упоминается, что взрослые уехали на крестины. Автор, таким образом, наблюдает детей в тот момент, когда они предоставлены самим себе, общаются между собой наедине, когда влияние взрослого мира отдалено. Однако соприкосновение детей с этим миром заметно во многом: они играют (ситуация «детская»), но играют во «взрослую» игру — в лото, на деньги, «играют с азартом», высказывая подозрительное отношение к партнерам (не смошенничали бы), пользуясь терминами, «смехотворными прозвищами» из лексикона взрослых: «у меня партия», «уже две катерны», «Семь у игроков называется кочергой, ... семьдесят семь—Семен Семенычем, девяносто — дедушкой...», «двадцать восемь — сено косим».

Рассказы Чехова о детях строятся обычно как сценки; в них преобладают прямая речь, лаконичные, экспрессивные диалоги. Авторское начало выражено и в самой этой конструкции, и в ремарках, и в описаниях, подчеркивающих интонационное многообразие детской речи, эмоциональность восприятия и поведения детей, изменчивость их настроения. «Партия! — *вскрикивает вдруг* Гриша.

«Мне значит уже больше нельзя играть», — *шепчет* Андрей. «Нехороший человек этот Филипп Филиппыч, — *вздыхает* Соня». Такими словами, как «вдруг», «нечаянно», Чехов фиксирует эти перемены, не подчиненные строгой логике. Например: «заявляет вдруг Гриша»; «басит ни с того, ни с сего Алеша»; «Соня уснула нечаянно, пока другие искали копейку».

В течение игры все время меняются темы разговора:

« — Прусак, прусак, — вскрикивает Соня, указывая на прусака, бегущего через стол. — Ай!

— Не бей его, — говорит басом Алеша. — У него, может быть, есть дети».

Эта реплика Алеши меняет направление мыслей и чувств Сони; она уже не боится прусака, а, провожая его глазами, думает о «маленьких прусачатах».

В разговоре участвует то одна группа детей (Соня — Алеша), то другая: Аня — Гриша — Андрей. Тема или тут же исчерпывается, или, захватывая, волнуя всех, на какое-то время даже отвлекает от игры.

« — Кажется, где-то звонят, — говорит Аня, делая большие глаза. Все перестают играть и, раскрыв рты, глядят на темное окно...

— Это послышалось.

— Ночью только на кладбище звонят... — говорит Андрей.

— А зачем там звонят?

— Чтобы разбойники в церковь не забрались. Звона они боятся.

— А для чего разбойникам в церковь забираться? — спрашивает Соня.

— Известно для чего: сторожей поубивать!

Проходит минута в молчании. Все переглядываются, вздрагивают и продолжают игру».

Здесь только к любознательной и впечатлительной Соне и рассудительному Андрею, вполне убеждающему детей своими наивными, не слишком логичными объяснениями, автор «прикрепляет» определенные реплики. Другие же («Это послышалось», «А зачем там звонят?») произнесены неизвестно кем из детей; они равно могли принадлежать каждому и всем вместе, так как чувство страха и любопытства владеет в этот момент всеми.

Внимательный читатель уловит, что в «конфликте» двух миров (детского и взрослого) автор на стороне де-

тей. То, что составляет в «Детворе», «Событии», «Житейской мелочи» и других рассказах о детях предмет страданий, радости, волнений малышей, что для них большое событие, — для взрослых лишь ничего не значащая мелочь.

На равных правах с голосом автора в рассказе звучат детские голоса, но приглушены голоса взрослых «внесценических» персонажей. Описывается, например, стол, за которым дети играют в лото; называются предметы, необходимые именно в детском варианте игры: «стеклышки для покрышки цифр», бумажки, ножницы, недоеденное яблоко, блюдечко для копеек, тарелка, в которую «приказано класть ореховую скорлупу». Слово «приказано» взято из лексикона взрослых, оно тут же (и немного позднее) дискредитируется автором. Дети, увлеченные игрой, не могут следовать педантическим требованиям: ореховая скорлупа, несмотря на приказание, валяется на столе и под столом.

От старших как бы представительствует гимназист V класса Вася; скука и одиночество приводят его к детям, он выражает даже снисходительное желание участвовать в их вкусной игре, не допуская мысли, что вовсе им не нужен. Вася приносит с собой дух, стиль, тон отношения взрослых к детям: бесцеремонное вторжение в мир детей, назойливое менторство: «Это возмутительно! — думает он... Разве можно давать детям деньги? И разве можно позволять им играть в азартные игры? Хороша педагогия, нечего сказать...»

Хотя дети не верят Васе и хотят избавиться от него, он все же настойчиво втирается в их игру, разрушая создавшуюся светлую атмосферу детского единения. Теоретические рассуждения его о воспитании («Разве можно давать детям деньги?..»), явно повторяющие не раз слышанное от старших, расходятся (что также традиционно) с его же «практикой». Столкнувшись с наивной («глупой», по определению Васи) детской абсолютизацией копейки, которая грозит Васе остаться вне игры, он прибегает к «непедагогической» мере: предлагает детям выгодную для них сделку (которую они, однако, не могут ни понять, ни принять): заплатить за размен рубля или продать ему 10 копеек за рубль.

Детское единение в процессе игры не исключает, а подчеркивает различие их индивидуальных характеров,

побуждений. У Гриши преобладают «финансовые соображения», у Ани — самолюбие; Соню привлекает самый процесс игры, Алешу — возможные ссоры, недоразумения, Андрея — «арифметика игры». С большей открытостью и экспрессивностью, чем у взрослых, разыгрывается среди детей борьба самолюбий, жадность, ревность, зависть к чужому успеху, подозрительность. Незаслуженно обвиненный в мошенничестве кухаркин сын Андрей «бледнеет, кривит рот и хлоп Алешу по голове! Алеша злобно таращит глаза, вскакивает, становится одним коленом на стол и, в свою очередь, — хлоп Андрея по щеке! Оба дают друг другу еще по одной пощечине и ревут». Эта сцена дана с двух точек зрения — автора и детей; дети не остаются безучастными, «и столовая оглашается разноголосым ревом».

В этом соучастии, сопереживании, а также в мгновенном забвении обид, восстановлении мира и согласия Чехов видит привлекательную специфическую черту детского общения, отличающую его от принятого, условного общения взрослых. После сцены ссоры автор единственный раз открыто обращается к читателю: «Но не думайте, что игра от этого кончилась. Не проходит и пяти минут, как дети опять хохочут и мирно беседуют. Лица заплаканы, но это не мешает им улыбаться». В этом обращении ко взрослому читателю Чехов как бы приглашает понять особенность детской психологии. И здесь, быть может, яснее всего заметно, что рассказ «Детвора» написан о детях, но не столько для детей, сколько для взрослых. Заинтересованность детским миром выразилась и в слиянии голосов автора и детей, и в авторской опоре на детскую оценку окружающего. Начав, например, «от себя» изображение Гриши («Самый большой азарт написан на лице у Гриши. Это маленький девятилетний мальчик с догола остриженной головой, пухлыми щеками и с жирными, как у негра губами»), Чехов подключает взгляд на Гришу малышей (снизу вверх): «Он уже учится в подготовительном классе, а потому считается большим и самым умным» Позднее будет почти дословно повторена эта характеристика, но уже с авторским оценочным дополнением: «На правах большого и самого умного, Гриша забрал себе решающий голос».

Соединением в одном предложении авторских и детских слов нередко достигается комический эффект: «К ве-

личайшему сожалению ее [Сони] партнеров оказывается, что она не смошенничала». «Ему [шаровидному карапузику Алеше] давно уже нужно кое-куда сбегать, но он не выходит из-за стола ни на минуту, боясь, чтоб без него не похитили его стеклышек и копеек... По виду он флегма, но в душе порядочная бестия».

В рассказе освещается то вся детская компания, играющая в лото (ракурс этот «заявлен» уже в самом собирательном и ласковом названии «Детвора»), то часть группы, то одно лицо.

В финале рассказа как бы собраны в один узел все идейно-сюжетные нити. Дети заснули «на маминой постели», все вместе, без различия возраста, пола, социальной принадлежности («заодно примостился и кухаркин сын Андрей»), забыв о недоразумениях, обидах, зависти, забыв о копейках, «потерявших свою силу впредь до новой игры», заснули нечаянно, внезапно.

Все противостоит здесь миру взрослых: теряют силу деньги, вместо разобщенности взрослых — единение детей, непосредственность, естественность. В голосе автора теперь открыто прозвучит любовь к малышам: «Спокойной ночи!»

* * *

В рассказе «Мальчики», как и в «Детворе», внимание автора сосредоточено на детском мироощущении и поведении. Но дети здесь старше — гимназисты второго класса. Центральная ситуация как будто та же — игра (и в ней заметно подражание взрослым), но в сравнении с игрой детворы в лото она значительно осложнена: воображение, обогащенное книжными впечатлениями, выводит детей из уютных домашних стен в неизвестные просторы.

Рассказ «Мальчики» впервые был напечатан в 1887 г. Через двенадцать лет, подготавливая его к собранию сочинений, Чехов внес существенные изменения в финал. В первоначальном варианте рассказа Чечевицын уговаривал Володю бежать, но когда тот расплакался, то и он не выдержал, также заплакал. Заплакали и подслушивавшие у дверей девочки. Прибежала мать, разбуженная их плачем, девочки проговорились, выдали их тайну. Путешествие было расстроено.

Чехов изменил конец: мальчикам удается бежать, но на другой же день их задерживают в городе, когда они в Гостином дворе настойчиво добиваются, где продают порох.

Уже в «Детворе» Чехов показал, что роли в детской игре распределяются не стихийно, а в соответствии с возрастом, характером каждого участника. Гриша по своей воле «на правах большого и самого умного... забрал себе решающий голос». В «Мальчиках» Чечевицын выбрал себе роль вождя непобедимых («Монтигомо Ястребиный Коготь»), поручив Володе Королеву подчиненную роль «бледнолицего брата». Равно увлеченные авантюрно-детективными романами, мальчики, как показала история их побега «в Америку», отличались друг от друга силой воли и упорством, способностью вжиться в избранную роль, действенно осуществить мечту.

Чечевицын ни на минуту не колеблется и не выходит из своей роли сурового, отважного человека, готового преодолеть все препятствия. После неудавшегося побега на вопрос: «Вы где ночевали?» — он гордо отвечает: «На вокзале!» Чечевицын считает временным поражение. Прощаясь с девочками, он не говорит «ни одного слова», сохраняет величественное молчание, а на лице — «суровое, надменное выражение» и в душе — верность своему идеалу; в знак памяти записывает в Катину тетрадку: «Монтигомо Ястребиный Коготь».

Изнеженный, «домашний» Володя не выдерживает своей роли, он терзается сомнениями, любовью и жалостью к близким, раскаянием. Потрясенный мучительной подготовкой к побегу и неудачей его, Володя, «как вошел в переднюю, так и зарыдал и бросился матери на шею... потом лежал, и ему к голове прикладывали полотенце, смоченное в уксусе».

Хотя в рассказе единый — авторский — источник освещения духовного мира подростков, но перед читателем раскрывается и самопознание подростков, и восприятие их окружающими. Мальчики чувствуют себя готовыми приобщиться к необыкновенному, героическому. Побег же их обнаруживает не одно желание уйти от повседневности, от бесцветной гимназической будничности, но и наивность, книжность мечты.

В этом рассказе также чувствуется разобщенность двух миров — взрослого и детского. Родители Володи не

замечают перемены, с ним происшедшей, волнений мальчиков, их сосредоточенности на своих мыслях, отрешенности от окружающего. Друг сына — Чечевицын — до самого побега остается для них, как при первой встрече, стоящим «в углу в тени»; даже фамилия его не запомнилась отцу (он называет мальчика то Черепицыным, то Чибисовым), в духовный мир его взрослые не заглянули, интересы, намерения и влияние на Володю остались не угаданными. Никто из старших не обратил внимания на то, что мальчики не принимают участия в предпраздничной суете; их же вся эта возня с искусственными, бумажными цветами и бахромой для елки оставляла совершенно равнодушными (в свете рисовавшихся в воображении обольстительно ярких картин путешествия в далекую Америку).

Никто из взрослых не заметил отсутствия мальчиков. «За обедом вдруг оказалось, что мальчиков нет дома». Это «вдруг», обнажающее неожиданность, внезапность для взрослых исчезновения мальчиков, лишь подчеркивает их невнимание к миру детей. В самом финале рассказа есть такая черточка: отец Володи, традиционно выполняя свои родительские, воспитательские функции, повел мальчиков «к себе в кабинет и долго там говорил с ними». Он пристыдил Чечевицына: «Не хорошо-с! Вы зачинщик, и надеюсь, вы будете наказаны вашими родителями...» Убежденный в том, что знает своего сына, отец и не допускает мысли, что ошибается: зачинщиком на самом деле был Володя, а не Чечевицын: ранее заметив колебания Володи, Чечевицын напомнил ему это. «Ты же уверял, что поедешь, сам меня сманил, а как ехать, так вот и струсил». На несправедливое обвинение Володиного отца Чечевицын не отвечает, молчаливо признавая тем самым свою вину как «зачинщика», выдерживая роль верного «соратника» и стойкого человека. Володя же в этот решительный и опасный момент не оспаривает ошибочного заключения отца, тем самым молчаливо подводит друга, оберегая себя от неприятностей. Так вырисовывается индивидуальный характер каждого. Взрослые не понимают внутреннего мира мальчиков, и автор дает себе право не вводить в свою повествовательную речь их «взгляда», восприятия. Поэтому, например, мать Чечевицына в рассказе — «проходное» лицо, не ясны ее отношения с сыном: приехала дама, мать Чечевицына, и

увезла его. Но взгляд на мальчиков сверстниц — Кати и Сони — активно «учитывается» автором, потому что близок ему непринужденностью, взволнованной заинтересованностью.

«Девочки не отрывали глаз от нового знакомого» — так начинает автор знакомство с Чечевицыным. Далее дан портрет Чечевицына (сравнительно с портретом Володи), в нем учтены автором наблюдения девочек: «Чечевицын был такого же возраста и роста, как Володя, но не так пухл и бел, а худ, смугл, покрыт веснушками. Волосы у него были щетинистые, глаза узенькие, губы толстые, вообще был он очень некрасив, и если б на нем не было гимназической куртки, то по наружности его можно было бы принять за кухаркина сына. Он был угрюм, все время молчал и ни разу не улыбнулся».

Расстояние между повествователем и девочками, наблюдающими Чечевицына и Володю, то увеличивается, то сокращается. Автор с мягкой улыбкой воспроизводит повышенно эмоциональное впечатление, произведенное Чечевицыным на девочек, их преувеличенные оценки: («Девочки, глядя на него, сразу сообразили, что это, должно быть, очень умный и ученый человек»). Он как бы вместе с ними фиксирует лишь внешние черточки поведения Чечевицына, требующие «разгадки»: «Он о чем-то все время думал и так был занят своими мыслями, что когда его спрашивали о чем-нибудь, то он вздрагивал, встряхивал головой и просил повторить вопрос».

Девочки, в отличие от взрослых, заметили многое, и прежде всего перемену в Володе: всегда веселый и разговорчивый, он в этот приезд «говорил мало, вовсе не улыбался и как будто даже не рад был тому, что приехал домой». Услышали они и «странные слова», которых раньше не было в его лексиконе (Калифорния, джин и др.), догадались по отчужденности ото всех, по взглядам, которые бросали мальчики друг на друга, что мысли у них «были общие», что здесь кроется какая-то тайна. Любопытство, интерес к необычайному возбуждены (девочки оказываются вполне «подстать» своим сверстникам), и теперь наступает время действовать, во что бы то ни стало узнать тайну.

Повествователь в какой-то момент остается наедине с мальчиками; отойдя на расстояние от своих «спутниц», он опережает их, предворяет «разгадку», и тем самым обна-

руживается не только наблюдательность, впечатлительность, но и ограниченность их, наивность, неопытность. В их представлении все было загадочно-неопределенно: мальчики «стали о чем-то шептаться», «стали рассматривать какую-то карту», Чечевицын «что-то записывал».

Повествователь теперь устанавливает, без посредничества девочек прямой контакт с читателем, который соберет воедино «разбросанные» детали. Мальчики сами проговариваются то о Калифорнии, то об индейцах, то о бизонах и мустангах, москитах и термитах, то об «источниках своей эрудиции» — уроках географии и романах Майн Рида; они развертывают карту и разрабатывают маршрут, который, по-видимому, и записывает Чечевицын: «Сначала в Пермь... оттуда в Тюмень... потом Томск... потом... потом... в Камчатку... Отсюда самоеды перевезут на лодках через Берингов пролив... Вот тебе и Америка...

— А Калифорния? — спросил Володя.

— Калифорния ниже».

По этим намеченным пунктам заметно не слишком отчетливое представление мальчиков о предстоящем пути. А по их снаряжению (пистолет, два ножа, сухари, увеличительное стекло для добывания огня, компас и четыре рубля денег), цели путешествия (добывать золото и слоновую кость) и заманчивым средствам достижения этой цели (сражаться с тиграми и дикарями, «поступать в морские разбойники» и т. д.) нетрудно увидеть и богатство детской фантазии, и желание действовать, и жизненную неопытность, и наивное доверие к приключенческой литературе, и по-своему понятые и принятые идеалы взрослых.

К финалу авторский голос все более «расходится» с голосами девочек, более отчетливо отделен от них: «И этот худенький, смуглый мальчик со щетинистыми волосами и веснушками казался девочкам необыкновенным, замечательным. Это был герой, решительный, неустрашимый человек...» Мягкая ирония автора чувствуется и в словах: «казался девочкам», и в конкретном безусловном доказательстве для них решительности и неустрашимости этого замечательного героя: «и рычал он так, что, стоя за дверями, *в самом деле* можно было подумать, что это тигр или лев». В речи повествователя теперь яснее интонационно отделены слова, эмоции девочек: «Девочки подкрались

к двери и подслушали их разговор. *О, что они узнали!»* «А ночью опять ходили в деревню, искали, ходили с фонарями на реку. *Боже, какая поднялась суматоха»*.

Рассказанный случай с мальчиками воспринимается как особенный, потому что в атмосфере застывшего существования каждое мельчайшее отклонение от нормы кажется большим событием. Таков и наступающий праздник, и приезд в родительский дом на каникулы Володи Королева. Отсюда экспрессивные реакции, интонации героев. Отец с детьми готовит украшения к елке. Каждый новый цветок они «встречали восторженными криками, даже криками ужаса». Кто-то взял ножницы отца, и он говорит об этом «плачущим голосом», а через минуту опять восхищается бумажным цветком.

Приезд Володи на каникулы вызвал суматоху точно такую же, как возвращение мальчиков после неудачного побега. В финале дословно повторяются первые строчки рассказа, этим Чехов как бы подчеркивает замкнутость круга будничной жизни. Сам же побег воспринимается как уход от будней. «Изнеженный десятилетний мальчик-гимназист, — писал Чехов вскоре в некрологе о Пржевальском, — мечтает бежать в Америку или в Африку совершать подвиги — это шалость, но не простая... Это слабые симптомы той доброкачественной заразы, какая неминуемо распространяется по земле от подвига... Такие люди, как Пржевальский, дороги особенно тем, что смысл их жизни, подвиги, цели и нравственная физиономия доступны пониманию даже ребенка...» (т. 7, с. 477).

* * *

В одном из писем Чехов писал, что, по мнению детей, он гениален, так как написал рассказ «Каштанка» (т. 14, с. 54). Он радовался успеху у детей этого рассказа (1887 г.), заботился и через несколько лет о красочном, иллюстрированном издании его, даже сам искал портрет собаки для обложки.

Но едва ли в процессе создания «Каштанки» у автора было намерение написать рассказ именно (и только) для детей. Однажды он высказал свое глубокое убеждение, что нужно выбирать из «взрослой» литературы, «из настоящих художественных произведений» то, что интересно и доступно детям, а не создавать для них специальной литературы (т. 18, с. 304).

Когда же Чехов увидел, что сюжет рассказа—перипетии жизни Каштанки — оказался понятным и увлекательным даже для малышей, он, уже в расчете на этого читателя, внес некоторые изменения, подготавливая рассказ к следующим изданиям (1892—1903 гг.). Прежде всего автор заменил другими «недетские» мотивы. «Друга дома и неверную жену, конечно, я выбросил вон» (т. 15, с. 277). Ранее на репетиции «таинственный незнакомец» обращался к гусю с такими словами: «Теперь представь, что у тебя есть горячо любимая жена, ты возвращаешься из клуба и застаешь у нее друга дома. Как бы ты поступил в данном случае?» Гусь брал в клюв веревку, тянул ее и раздавался «оглушительный выстрел». В окончательной редакции рассказа того же эффекта цирковой артист достигает иным вступлением: «Теперь представь, что ты ювелир и торгуешь золотом и бриллиантами. Представь теперь, что ты приходишь к себе в магазин и застаешь в нем воров. Как бы ты поступил в данном случае?»

Чехов изменил заглавие рассказа (вначале он назывался «В ученом обществе») и сделал это, вероятно, не только потому, что новое заглавие проще, более понятно и близко детям, но и потому, что в нем выделена центральная героиня рассказа. В новом заглавии есть еще один важный оттенок: Каштанка — распространенное имя для собак определенной масти, данное этой собаке прежними хозяевами — столяром и Федюшкой. Хотя большая часть рассказа посвящена приобщению Каштанки к цирковому искусству и на многих страницах она называется «Теткой», ни этот псевдоним, ни ее новое окружение («ученое общество») не «попадают» теперь в заглавие, так как они знаки случайного, «искусственного» периода ее жизни.

В финале рассказа Каштанка с радостным визгом откликается на это свое имя, прозвучавшее с галерки цирка, а спустя полчаса идет за столяром и Федюшкой, радуясь своему возвращению к прежнему состоянию («Ей казалось, что жизнь ее не обрывалась ни на минуту») и вспоминает жизнь у «незнакомца», «ученое общество», цирк «как длинный перепутанный тяжелый сон...». Судя по мемуарам В. Дурова, этот финал не соответствовал концу подлинной истории прототипа Каштанки: собака осталась у дрессировщика.

Работая над рассказом, Чехов ввел новую главу — «Беспокойная ночь», — в которой раскрываются трево-

га, страх, тоска Каштанки, ее впечатлительность, чуткость в тот период, когда оборвались ее привычные, естественные связи.

В окончательном тексте более дробное членение на главы: вместо четырех — семь. Изменены некоторые заглавия, — например, название первой главы («Таинственный незнакомец») передано главе второй, а первая названа «Дурное поведение».

Каштанка «вошла» не только в заглавие рассказа; в заглавиях каждой главы присутствуют ее видение внешнего мира, ее оценки, чувства и мысли: «Дурное поведение», «Таинственный незнакомец», «Новое, очень приятное знакомство», «Чудеса в решете», «Талант! Талант!», «Беспокойная ночь», «Неудачный дебют».

С самого начала в авторском повествовании фиксируются не только внешние черты поведения Каштанки (бегала взад и вперед по тротуару, изредка останавливалась, приподнимая то одну озябшую лапу, то другую), но и зримые или скрытые знаки душевного ее состояния (и его изменения): «беспокойно оглядывалась по сторонам», плакала, грустила, тосковала, приходила в восторг от чужих и своих успехов, испытывала безотчетный страх перед «посторонним» невидимым (в «беспокойную ночь»). В речи повествователя-автора воспроизводятся раздумья Каштанки, ее воспоминания. «Старалась дать себе отчет: как это могло случиться, что она заблудилась?» «Каштанка помнила, что по дороге она вела себя крайне неприлично».

В рассказе нарушаются принятые людьми представления. Дважды приводит автор слова столяра о превосходстве человека над низшим существом — собакой: «Ты, Каштанка, насекомое существо и больше ничего. Супротив человека ты все равно, что плотник супротив столяра». Но в контексте всего рассказа эти слова звучат иронически по отношению к самому «царю природы», нередко теряющему (как пьяненький столяр) человеческий образ.

В душевном строе Каштанки автор угадывает нечто близкое человеку, потому порою, в духе детского очеловечивания животных, отождествляет ее чувства, мысли, оценки с человеческими: «Каштанкою овладели отчаяние и ужас». «Она прижалась к какому-то подъезду и стала горько плакать». Чехов раскрывает сложное соотношение

двух миров, своеобразие каждого из них: «Если бы она была человеком, то, наверное, подумала бы: «Нет, так жить невозможно! Нужно застрелиться!» Иногда в рассказе говорится об особом взгляде Каштанки на человеческое общество: «Все человечество Каштанка делила на две очень неравные части: на хозяев и на заказчиков; между теми и другими была существенная разница: первые имели право бить ее, а вторых она сама имела право хватать за икры». Специфичность же восприятия Каштанкой человека, перенос на него своих собственных свойств, чувств, особенностей поведения создают нередко комический эффект: «К великому ее удивлению, столяр вместо того, чтобы испугаться, завизжать и залаять, широко улыбнулся, вытянулся во фрунт...». Ночью Каштанка беспокоится, не нашел ли ее новый хозяин спрятанную ею за шкафом, в пыли и паутине, куриную лапку и не скушал ли ее. В каком-то прохожем видит она «негодяя», потому что он прошел в новых резиновых калошах и «теперь все тонкие запахи мешались с острою каучуковою вонью, так что ничего нельзя было разобрать».

Обоняние, как сильнейшее свойство «собачьего» освоения мира, имеет в рассказе особое значение. Понюхав сапоги и одежду незнакомца, Каштанка «нашла, что они очень пахнут лошадью», т. е. уловила запах цирка. Толкнув дверь в комнату, где находились кот и гусь, она «почувствовала странный, очень подозрительный запах» и поняла, что ее ждет «неприятная встреча». Даже тогда, когда постепенно потускнели в ее воспоминаниях прежние хозяева и изредка лишь появлялись в воображении «какие-то неясные фигуры, не то собаки, не то люди, с физиономиями симпатичными, милыми, но непонятными» и ей казалось, что «она их где-то когда-то видела и любила...», то наиболее устойчивым оставался их запах: «засыпая, она всякий раз чувствовала, что от этих фигур пахнет клеем, стружками и лаком». Возвращение к старым хозяевам сопровождается полнотой отдачи; реагируют активно все органы чувств: слух (откликнулась на имя Каштанки), зрение (знакомые лица «ударили ее по глазам, как раньше ударил яркий свет») и, особенно, обоняние: «Спустя полчаса Каштанка шла уже по улице за людьми, от которых пахло клеем и лаком», и именно теперь ей казалось, что она «давно уже идет за ними и радуется, что жизнь ее не обрывалась ни на минуту».

Автор порой как будто вбирает в свое повествование «опыт» Каштанки, учитывая ее жизненные впечатления, повседневную практику. «По его щекам поползли вниз блестящие капельки, какие бывают на окнах во время дождя», — так увидела Каштанка после смерти гуся Ивана Иваныча слезы незнакомца. «Сани остановились около большого странного дома, похожего на опрокинутый супник» около цирка. И слон впервые увиден глазами Каштанки: «Одна толстая громадная рожа с хвостом вместо носа и с двумя обглоданными костями, торчащими изо рта». И толпа зрителей в цирке как бы с ее точки зрения уподобляется роже с хвостом вместо носа.

Даже отсчет времени в рассказе делается порой также в аспекте Каштанки: «Прошло немного времени, сколько его требуется, чтобы обглодать хорошую кость».

Иногда авторское видение отделено от видения Каштанки специальной ремаркой: «Каштанка села и стала наблюдать». И далее то, что говорится о лени и притворстве кота Федора Тимофеевича («делал вид, что спит»), о важности гуся Ивана Иваныча («По-видимому это был очень умный гусь; после каждой длинной тирады он всякий раз удивленно пятился назад и делал вид, что восхищался своей речью...»), воспринимается как увиденное, услышанное, осознанное самой Каштанкой. Она «сразу поняла, что ворчать и лаять на таких субъектов бесполезно». С ее же точки зрения показана неожиданная и страшная своей загадочностью смерть гуся, домашняя репетиция и подготовка к выходу (переодевание и гримировка) циркового артиста: «Начал выделывать над собой удивительные штуки...», надел парик с пробором и с двумя вихрами, похожими на рога, «опачкал лицо и шею» чем-то белым и нарисовал еще брови, усы, облачился в «какой-то необыкновенный, ни с чем не собразный костюм, какого Тетка никогда не видала раньше ни в домах, ни на улице». «От белолицей мешковатой фигуры пахло хозяином, голос у нее был тоже знакомый, хозяйский..., но бывали минуты, когда Тетку мучили сомнения, и тогда она готова была бежать от пестрой фигуры и лаять».

Автор нередко оставляет Каштанку наедине с познаваемым ею миром, ограничивает изображение только увиденным ею; потому, например, описания цирка нет в рассказе до дебюта Каштанки: «Хозяин уезжал *куда-то* и увозил с собою гуся и кота». Порой даже в одном абзаце

передан процесс узнавания, открытия мира Каштанкой и ход ее рассуждений, будто заимствованный у человека («Она решала вопрос: где лучше — у незнакомца или у столяра»... «У незнакомца есть одно важное преимущество», «Надо отдать ему полную справедливость»), ее субъективное видение, незатейливая оценка конкретных явлений, расходящиеся с восприятием и оценками их человеком. Довольно комфортабельная квартира незнакомца, в которой «не пахнет ничем», кажется Каштанке пустой, бедной и некрасивой, а заваленная инструментами и материалами квартира столяра, в которой «великолепно пахнет клеем, лаком и стружками», — весьма привлекательной.

Автор воспроизводит перипетии чувств, настроений Каштанки, перепады и переходы ее душевного состояния. Каштанка веселится, приходит в отчаянье, плачет, переживает голод, холод, боль, горечь разлуки, одиночество. Она прыгает, бросается с лаем на вагоны, гоняется за собаками, скулит, визжит...

На сочувствие, теплоту, заботу и нежность незнакомца Каштанка отвечает искренней благодарностью и умилением, но и чуточку играет роль страдающей, чтоб еще больше тронуть его сердце: «лизнула ему руку и заскулила жалостнее». В восприятии Каштанки дан и одинокий клоун-дрессировщик, неутомимый труженик, строгий и ласковый с животными.

Встреча с новыми лицами вызывает у живой, любознательной Каштанки интерес, чувство страха и гордое желание скрыть это чувство. Услышав, например, хрюканье свиньи, «она заворчала, приняла очень храбрый вид и на всякий случай подошла поближе к незнакомцу». Каштанка обладает тонким чутьем: она угадывает оттенки настроения, душевного состояния хозяина — тревожное, озабоченное, взволнованное, сердитое или радостное.

Прошлое Каштанки дано, главным образом, в ее воспоминаниях, и, казалось бы, нет в нем ничего отрадного: она недоедала, спала под верстаком на стружке, столяр-пьяница частенько бил и ругал ее, Федюшка выделывал с нею такие фокусы, что у нее «зеленело в глазах и болело во всех суставах». Но с собачьей верностью и умилением поэтизирует она свое прошлое, грустит о своем «уютном местечке» под верстаком, тоскует о Федюшке, великодушно прощает ему все обиды, а во сне видит его

резвым щенком: «Федюшка... вдруг сам покрылся мохнатой шерстью, весело залаял и очутился около Каштанки. Каштанка и он добродушно понюхали друг другу носы и побежали на улицу».

Я. П. Полонский заметил эпичность и этого рассказа Чехова. Он писал автору, что в «Каштанке» «колорит языка вполне соответствует месту, времени... и действующим лицам, а финал рассказа не только неожиданный, но и знаменательный» (т. 6, с. 539). В конце произведения торжествуют такие чувства, как привязанность, любовь, верность, которые оказываются выше сытости, удобств, тщеславия, блеска славы. В. И. Качалов, игравший в радиоспектакле для детей роль автора, также угадал и оценил именно это в «Каштанке» и особенно подчеркнул жизнеутверждающий гуманизм рассказа, защиту Чеховым «простой» жизни.

Рассказы о детях и животных органически включаются в контекст творчества писателя второй половины 1880-х годов. Позади остались «Осколки» и другие юмористические журналы. Наступили годы исканий новых путей. Писателя не удовлетворяло уже одно изображение «нескладной» жизни. Вслед за Толстым, обличая «насилие, ложь во всех их формах», подвергая сомнению непоколебимость современных фетишей (собственность, деньги, иерархия чинов, рангов и т. д.), Чехов также стремился напомнить читателю о простейших, непреходящих ценностях, забытых «буржуазной цивилизацией», — естественности, нравственном здоровье, гуманности, свободе от предрассудков, расчете, корысти — и выразить мечту о другом состоянии мира — о счастье, гармонии, единении людей.

Сохраняя объективность изображения сложной жизни, Чехов включает в авторское повествование видение мира героями.

Говорить «в тоне» и «в духе» героев значило также довериться читателю, лишить повествование как открытого учительства, морализирования, так и бесстрастия. В рассказах «Детвора», «Мальчики», «Каштанка» в самом соприкосновении авторского аспекта повествования и аспектов героев высказаны симпатии автора, его пристрастия, социальные и нравственные критерии оценок изображаемого.

Конец 80-х годов не случайно называют кризисным в

творческом пути Чехова. В эту пору все чаще появлялся в его произведениях герой, противостоящий сложившимся законам жизни («Припадок», «Пари» и др.). Писатель пытался найти художественные средства изображения жизни современника, которые бы помогли показать, как мучительно рождается общественный человек. Заблуждения, ошибки такого человека в процессе поисков им истины, тяжкие раздумья, приверженность к той или иной теории (и проверка ее жизненной практикой), споры с противниками и с самим собой — все это требовало авторского исследования, авторской оценки, соотнесения с другими жгучими вопросами современности, и в первую очередь с проблемой народной жизни и народного сознания. Чехов стремился создать такого героя, который противостоит обыденщине, испытывает чувство личной ответственности за свою судьбу и судьбы народа, страны, но в то же время как взыскательный к себе художник он чувствовал себя еще недостаточно подготовленным для реализации этих задач. Многое из созданного им в конце 80-х годов не будет удовлетворять его. Повесть «Огни» он не допустит до собрания сочинений даже позднее, пьесу «Леший» переработает через семь лет в «Дядю Ваню». Некоторые планы, замыслы, начатые произведения (роман, повести «Дуэль», «Рассказ неизвестного человека») останутся неосуществленными или пока не завершенными.

Чехов был недоволен собой, хотя к этому времени уже получил признание читателей, а один из сборников его рассказов («В сумерках») был отмечен Пушкинской премией. Он остро осознавал необходимость пополнить запас своих знаний, реальных впечатлений, фактов о жизни народа. Так писатель пришел к замыслу труднейшего в то время путешествия на Сахалин, о котором позднее хорошо сказала жена его О. Л. Книппер: «...его душе нужен был этот подвиг»[1]. Результатом этой поездки явились произведения разных жанров: очерки, документально-художественная книга, рассказы. Они, как и написанные вскоре после возвращения повести «Дуэль», «Рассказ неизвестного человека», стоят в центре нашего внимания в следующих трех главах.

---

[1] О. Л. Книппер-Чехова — Андрею Книпперу 19 июля 1955 г. — «Книппер-Чехова О. Л.» М., 1972, с. 276.

Глава третья

ОТ ФАКТА, ДОКУМЕНТА К ОЧЕРКУ И РАССКАЗУ

«Меня поражает, — писал Бунин о Чехове, — как он моложе тридцати лет мог написать «Скучную историю», «Княгиню», «На пути», «Холодную кровь», «Тину», «Хористку», «Тиф». Кроме художественного таланта, изумляет во всех этих рассказах знание жизни, глубокое проникновение в человеческую душу в такие еще молодые годы. Конечно, работа врача ему очень много дала в этом отношении». Индивидуальные качества: талант, редкая наблюдательность («очень зоркие глаза») — обогащались не только работой врача, но и практикой газетного хроникера, путешествиями, отвечавшими живой потребности писателя расширить сферу своих наблюдений.

Бунин назвал еще среди поразивших его творений Чехова — «первоклассно хороший» рассказ «Гусев» и «необыкновенно замечательный рассказ «Убийство»[1]. Оба они явились результатом сахалинского путешествия, пристального внимания автора к фактам, документам. Сам выбор фактов, по справедливому замечанию исследователя, — «уже творческий акт»[2].

Еще современники заметили сюжетную изобретательность Чехова («у Вас замечательный дар на сюжеты, и оригинальные темы так и кишат в Вашей голове»[3]). Иногда преувеличивалась роль прототипов и отдельные эпизоды, ситуации, персонажи отождествлялись с подлинными событиями, фактами, лицами: Рябовский, Ольга Ивановна в «Попрыгунье» и роман Кувшинниковой с Левитаном; история Нины Заречной, Тригорина в «Чайке» и роман Лики Мизиновой с Потапенко.

На самом же деле творческое воссоздание реальных фактов в произведениях Чехова — процесс более сложный, формы связи подлинного и «вымышленного» в них

---

[1] Бунин И. А. О Чехове. — Собр. соч., т. 9. М., 1967, с. 172—173.

[2] Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1965, с. 209.

[3] Письмо Д. П. Голицына (Муравлина) А. П. Чехову от 23 дек. 1888 г. — Из архива Чехова. М., Отдел рукописей ГБЛ, 1960, с. 180.

более гибки и разнообразны. Хроникальная заметка, своя и чужая, основанная на фактическом материале, давала нередко толчок к замыслу художественного произведения. М. Елизарова превосходно доказала, что в основе сюжетов ранних рассказов: «Месть», «Неосторожность», «Ванька», «Унтер Пришибеев» и др. — лежат газетные сообщения, творчески трансформированные; из них извлекается комический смысл; событие, действующие лица лишаются, как правило, драматического ореола («Месть», «Неосторожность»), или частный случай обретает незамеченный, невыявленный газетным хроникером обобщающий смысл («Унтер Пришибеев»), а порой большую драматическую остроту («Ванька») [1].

«Пусть не думают, — писал К. Коровин, — что протокол есть художественное произведение» [2]. В самом деле художественное сознание Чехова во всех случаях пробивается к глубинному смыслу жизненного факта, к внутренней связи его со всем жизнеустройством. И потому писатель мог предсказать какие-то факты. Вот один из примеров. Через два года после появления рассказа «Спать хочется» в газетной заметке сообщалось о разборе Костромским окружным судом в Галиче двух дел: 1) крестьянская девочка 14 лет Марья Ефимова обвинялась «в задушении крестьянского мальчика Александра Гермогенова, не достигшего двухлетнего возраста», и 2) девочка 11 лет Анна Хрусталева обвинялась «в задушении ребенка Сергея Осипова. Девочки, будучи отданы в няньки против их желания, неоднократно просили освободить от докучного и крайне утомительного труда и, не получив удовлетворения, решились преступлением добыть себе свободу».

Если б подобное газетное сообщение предшествовало чеховскому рассказу, то легко было бы объяснить сюжет «Спать хочется» подлинными событиями. Но рассказ написан раньше. За пять же лет до него и за три года до «Ваньки» Чехов опубликовал заметку о тяжелом положении детей, находящихся «в услужении» у купцов, хозяев мастерских и т. д. Даже в праздничные дни у детей нет отдыха: «Они будут... чистить тазы и самовары, выносить помои, няньчить хозяйских детенышей и за все это полу-

[1] Елизарова М. Чеховский рассказ и газетная хроника. — «Литературная учеба», 1933, № 9.
[2] Константин Коровин вспоминает. М., 1971.

чать трескучие подзатыльники». Их «бьют сколько угодно и чем угодно»; они «ложатся в 12 ч. и встают в 5. Едят они объедки, носят драные лохмотья, засыпают за чисткой... сапогов. День в холодной, сырой и темной лавке, ночь в кухне или в холодных сенях...» (т. 2, с. 364—365). Чехов так проник в суть их жизни, что смог домыслить, представить последствия таких мучений, и на этом построить трагический финал «Спать хочется», который предварил жизненный сюжет. Несчастье ребенка и преступление ребенка выступили как признаки страшного, ненормального уклада жизни. Подобно другим большим художникам, Чехов вырывается из плена фактов даже тогда, когда создает очерковые, документально-художественные произведения; он не фетишизирует факты, а отбирает, группирует их в соответствии с общим замыслом произведения, своим пониманием логики жизни. В какой взаимосвязи находится это с композицией, тональностью всего произведения, покажем прежде всего на очерковой книге «Остров Сахалин» (1890—1894).

В наше время, «время повышенного интереса к документальности»[1], настойчивого проникновения очерковой стихии в литературу, в театр, в кино, когда усилился читательский интерес к подлинным фактам, достоверным материалам, к путевым запискам, дневникам, мемуарам и другим видам документально-художественной литературы, было бы неосмотрительно упустить возможность познакомить учителя-словесника с некоторыми особенностями чеховских очерков.

В сахалинских путевых записках органически сочетаются подлинные документы, статистические данные и сюжетно законченные части, портретные, пейзажные зарисовки. На равных правах здесь находятся живые описания, драматические сцены и открытые публицистические рассуждения или лирические реплики, «монологи» автора. И решающее значение имеет соотношение элементов, пропорции частей, последовательность отрезков. Объединяет этот разнородный материал в «Сахалине» авторская гуманистическая мысль об униженном человеке, авторское желание вызвать у читателя то чувство личной от-

---

[1] Гинзбург Л. Я. О документальной прозе и принципах построения характера. — «Вопросы литературы», 1970, № 7, с. 63; Она же. О психологической прозе. Л., 1971, с. 9—10.

ветственности, которое сам он пережил очень остро: «Мы сгноили в тюрьмах миллионы людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски...» (т. 15, с. 30).

Сахалин представляется Чехову «целым адом», и этот обобщающий образ как бы разлит во всей очерковой книге, свидетельствует о том, что документальность не исключает в очерковом произведении вымысла, догадки. Приведем пример, как Чехов отбирал реальные факты в процессе творческого воссоздания «кусков» жизни, портретов, характеров.

Отражение сахалинского «ада» писатель увидел в разных областях сахалинской жизни, в частности в семье, законной и незаконной. В финале очерков он подытожил свои впечатления об уродливых личных отношениях между людьми, в которых проявился весь склад сахалинского быта с его деспотизмом, крайним подавлением человеческой личности: «В квартирах надзирателей я заставал девушек-подростков, которые на мой вопрос, кто они, отвечали: «Я сожительница». Войдешь в квартиру надзирателя: он, плотный, сытый, мясистый, в расстегнутой жилетке и в новых сапогах, со скрипом, сидит за столом и «кушает» чай; у окна сидит девочка лет четырнадцати, с поношенным лицом, бледная. Он называет себя обыкновенно унтер-офицером, старшим надзирателем, а про нее говорит, что она дочь каторжного, что ей шестнадцать лет, и что она его сожительница» (т. 10, с. 277—278).

Словами: «я заставал», «войдешь в квартиру» — Чехов подчеркивает многократность своих наблюдений. А самими портретами молчаливой бледной девочки, сидящей в отдалении, и развязного, сытого, довольного собою надзирателя, ироническим включением в авторскую речь чужих почтительных слов «кушает чай» писатель выражает отношение к этой повторяющейся ситуации.

Не только личные впечатления писателя, но и сахалинские документы лежат в основе этих и других его зарисовок. В дальневосточном архиве сохранилась докладная записка и прошение надзирателя Корсаковской тюрьмы Мартынова Гавриила Семеновича, написанные по всей «форме»: «Желая вступить в законный брак с дочерью ссыльного-поселенца Федота Николаева — Татьяной, имею честь покорнейше просить Ваше высокоблагородие разрешить мне брак и уведомить священника о неимении препятствий к бракосочетанию. Подписку невесты моей,

девицы Татьяны Николаевой, при сем представляю. Апреля 13 дня 1890 г.».

Вот и эта подписка: «1890 года апреля 13 дня, я, нижеподписавшаяся, даю сию подписку старшему надзирателю Гавриле Мартынову в том, что я желаю вступить с ним в законный брак, в чем подписуюсь. Крестьянская девица Татьяна Николаева, а за неграмотностью ее в личной просьбе расписался <подпись>».

На полях первого документа начальник Корсаковского округа выразил сомнение, достигла ли Татьяна Николаева совершеннолетия: «Спросить родителей, в каком месяце родилась дочь их Татьяна». К апрелю 1890 г. Тане Николаевой еще не исполнилось 16 лет, и брак мог быть разрешен лишь через несколько месяцев [1].

Чехов, делая перепись сахалинского населения, заполнил статистические карточки и на Татьяну Федотовну Николаеву, 16 лет, ее отца и мать, прибывших на Сахалин в 1884 г. из Псковской губернии.

В сахалинских очерках заметна живая заинтересованность автора в судьбе этой девушки, сердечное сочувствие ей. Вместо сухого языка канцелярских документов мы слышим художественную речь. В нескольких строках, посвященных Тане Николаевой, Чехов опоэтизировал ее сравнением с героиней гетевского «Фауста»: «В Мицульке живет сахалинская Гретхен, дочь поселенца Николаева Таня, уроженка Псковской губ., 16 лет. Она белокура, тонка, и черты у нее тонкие, мягкие, нежные. Ее уже просватали за надзирателя. Бывало, едешь через Мицульку, а она все сидит у окна и думает. А о чем может думать молодая, красивая девушка, попавшая на Сахалин, и о чем она мечтает, известно, должно быть, одному только богу» (т. 10, с. 166).

Казалось бы, здесь все документально точно: имя и фамилия, место рождения и место жительства, возраст и обстоятельства личной жизни. Но здесь есть и нечто большее — «присутствие» художника, его взгляд, воспринимающий и преображающий жизненный факт, его эмоция и оценка — симпатия и взволнованность, стремление проникнуть в душевное состояние этого человека, угадать его индивидуальную судьбу. В подтексте «присутствует»

---

[1] Центральный государственный архив Дальнего Востока (Томск), ф. 1166, оп. 1, ед. хр. 16, лл. 106—107; ед. хр. 18, лл. 261—263. В дальнейшем этот архив будет называться сокращенно: Д/В.

и знание автором аналогичных судеб. Так факт, документ трансформируется в художественный образ.

А вот как факты и документы превращаются в очерковом произведении под пером художника-психолога в одну из потрясающих сцен — сцену телесного наказания, которая произведет сильнейшее впечатление на Льва Толстого и его близких.

В ней также сохранена документальная точность. Названо число — 13 августа — и даже время дня — утро. Последовательно воспроизведены все этапы: осмотр арестанта врачом, объявление приговора, сама экзекуция. Обозначены действующие лица: палач, доктор, надзиратель, смотритель, при этом названы подлинные фамилии палача — Толстых и арестанта Прохорова (он же Мыльников). О последнем сообщены некоторые сведения: возраст — «человек лет 35—40», состав двух преступлений и приговоры: за убийство приговорен окружным судом к 90 плетям и прикованию к тачке, за побег из воеводской тюрьмы — к наказанию плетьми.

Сахалинские документы, ныне хранящиеся в архиве, подтверждают точность данных у Чехова, но тем яснее, что сцена наказания у него не бесстрастное свидетельство наблюдателя. В ней творческое воссоздание жизненной ситуации, авторское раздумье, обобщение фактов, сострадание и негодование. Здесь Чехов является «тайным психологом» (пользуясь тургеневским выражением), он угадывает душевное состояние лишь по каким-то внешним черточкам и отмечает лишь доступные стороннему наблюдателю внешние проявления состояния наказываемого; автор не делает попыток анализировать ход его мыслей и перипетии чувств, и в этом выражается уважение к чужому страданию. Прохоров сидит на крыльце, «сильно побледнел», когда узнал, что сейчас будет подвергнут экзекуции. Во время наказания «в первое мгновение Прохоров молчит», потом кричит, молит, причитает и вновь «не произносит ни одного слова».

На самого Чехова, свидетеля этой сцены, она произвела сильнейшее впечатление («Ночи три-четыре мне снились палач и отвратительная кобыла» [1]). Сострадание автора угадывается читателями также лишь из внешних проявлений: автор выходит из надзирательской, где про-

---

[1] Скамья, к которой привязывают наказываемого.

изводится экзекуция, вновь входит и опять выходит, «а надзиратель все считает». Фиксируется только число ударов: раз, пять, десять, двадцать, тридцать, сорок два, «наконец, девяносто». Так передано нарастающее беспокойство «постороннего свидетеля», волнение, мучительное ожидание конца «отвратительного зрелища».

Имена некоторых лиц, присутствовавших при сцене наказания, Чехов не назвал, вероятно, по соображениям не только цензурного, но и этического характера. Восстанавливаем их также по сахалинским документам. Это смотритель дуйской тюрьмы С. О. Казарский; в чеховской сцене он то равнодушно взирает на происходящее, то иронизирует над арестантом. Это доктор Зигер, «в одну минуту» определивший, «сколько ударов может вынести арестант». Это военный фельдшер Иванов, просивший «умоляющим голосом, точно милостыни», разрешения «посмотреть, как наказывают». Все они долгие годы служили на Сахалине, отупели и ожесточились. Сцену экзекуции Чехов заканчивает словами Иванова: «Люблю смотреть, как их наказывают, — говорит радостно военный фельдшер, очень довольный, что насытился отвратительным зрелищем. — Люблю! Это такие негодяи, мерзавцы... вешать их» (т. 10, с. 301). Быть может, и не были произнесены именно эти слова военным фельдшером Ивановым, но они вполне в логике его характера и отношения к ссыльнокаторжным. В одном из рапортов (от 24 мая 1889 г.) он писал о себе, как о человеке, «чистосердечно радевшем к службе», а об арестантах, как о злостных симулянтах, являвшихся в лазарет «с совершенно незначительными болезнями, лишь затем, чтобы провести время от работы» [1].

Не только фельдшера Иванова, врача Зигера, смотрителя Казарского, но многих других сахалинских чиновников, известных Чехову и также большей частью не названных в очерках по фамилии, имеет в виду автор, когда вслед за сценой экзекуции делает такое обобщение: «От телесных наказаний грубеют и ожесточаются не одни только арестанты, но и те, которые наказывают и присутствуют при наказании. Исключения не составляют даже образованные люди. По крайней мере, я не замечал, чтобы чиновники с университетским образованием отно-

[1] Д/В, ф. 1145, оп. 1, ед. хр. 45, л. 34.

сились к экзекуции иначе, чем военные фельдшера или кончившие курс в юнкерских училищах и духовных семинариях. Иные до такой степени привыкают к плетям и розгам и так грубеют, что в конце концов даже начинают находить удовольствие в дранье» (т. 10, с. 301—302).

В сахалинских очерках Чехова, как в очерках некоторых его предшественников: А. Н. Радищева («Путешествие из Петербурга в Москву»), А. С. Пушкина («Путешествие в Арзрум»), И. С. Тургенева («Записки охотника»), Ф. М. Достоевского («Записки из мертвого дома»), М. Е. Салтыкова-Щедрина, Г. И. Успенского и др.,— искание истины, исследование, а не готовые нормативные решения. Потому здесь особенно содержателен образ рассказчика, его позиция.

По словам Чехова, работа над сахалинскими очерками долгое время не клеилась именно потому, что он не находил удовлетворяющей его позиции повествователя и формы повествования: «Я долго писал и долго чувствовал, что иду не по той дороге, пока, наконец, не уловил фальши. Фальшь была именно в том, что я как будто кого-то хочу своим «Сахалином» научить и вместе с тем что-то скрываю и сдерживаю себя. Но как только я стал изображать, каким чудаком я чувствовал себя на Сахалине и какие там свиньи, то мне стало легко и работа моя закипела» (т. 16, с. 72).

Личность повествователя проявляется и в отборе, оценке документального материала, и в обобщающе-оценочном образе (Сахалин — ад), и в выборе «разных бичей» для иронического или сатирического изображения сахалинских чиновников, и в своеобразном выражении отношения к подневольным сахалинцам. Повествователь как бы ставит себя на их место, смотрит на окружающее их глазами, потому не хочет «любоваться пейзажем», скупится на светлые краски. Порой теряется грань между авторской речью и речью сахалинца. «Заняться нечем, есть нечего и браниться надоело, на улицу выходить скучно. Как все однообразно, уныло, грязно, какая тоска!» Эти творческие находки (неотделимость, нерасчлененность голосов автора и сахалинцев) будут использованы Чеховым в его послесахалинских произведениях о народе: «Мужики», «В овраге» и др.

Личность повествователя в очерковой книге проявляется также и в его полемике с авторами специальных

работ, официальных отчетов, в ссылках на печатную литературу, на устные рассказы очевидцев. Ссылки даются то в безличной форме: «как рассказывают», «говорят», «по рассказам старожилов», то с указанием на определенное лицо: рассказ ссыльнокаторжного Егора, рассказ священника, рассказ начальника округа.

Здесь важна не только документальная основа, но и творческая переработка ее автором. В письмах Чехов сообщал, например, что он не видел на Сахалине смертной казни. Однако ему были известны подобные факты, зафиксированные в ведомостях, в приказах и других документах, которые он просматривал в сахалинских канцеляриях. Но Чехов предпочел не канцелярский язык ведомостей и приказов, а взволнованные рассказы-воспоминания очевидцев: священника, начальника округа. Эмоциональная атмосфера на этих страницах сахалинских очерков создается прежде всего лаконичным упоминанием о «раннем октябрьском утре, сером, холодном, темном», о состоянии приговоренных («от ужаса лица желтые и шевелятся волосы на голове») и присутствующих при казни или знающих о ней: «Было общее томление, и никто не находил себе места». Начальник команды «забормотал нервно». Чиновник, читающий приговор, «дрожит от волнения и заикается оттого, что плохо видит». Священник в черной ризе дает поцеловать крест и шепчет, обращаясь к начальнику округа: «Ради бога, отпустите, не могу». Начальник округа заключает свой рассказ словами: «Потом я не мог спать целый месяц».

Чехову важно было создать впечатление противоестественности, бесчеловечности как самого акта смертной казни, так и помилования одного из приговоренных. Художник-психолог заставляет читателя представить все пережитое «помилованным» Пазухиным: «Но сколько должен был пережить в короткое время этот человек! Всю ночь разговор со священником, торжественность исповеди, под утро полстакана водки, команда «выводи», саван, отходная, потом радость по случаю помилования и тотчас же после казни товарищей сто плетей, после пятого удара обморок и в конце концов прикование к тачке» (т. 10, с. 305).

Личность автора-очеркиста не будет понята читателем, если он ограничится знакомством только с тем, что включено в очерковое произведение. Важно знать, что

оставил автор за пределами своей книги. В черновой рукописи, в первых печатных редакциях сахалинской книги Чехова были еще герои сенсационных историй (поджигательница баронесса Геймбрук, «таинственный» Колосовский и др.). В окончательном варианте Чехов отказался от подобной занимательности. Он сжал до нескольких строк портрет сахалинской знаменитости Соньки Золотой Ручки, офицера Ландсберга, совершившего зверское убийство, и других героев громких судебных процессов, но целую главу посвятил ссыльнокаторжному Егору, рядовому человеку из народа, попавшему на каторгу в результате «судебной ошибки». Глава шестая названа «Рассказ Егора». Вместо ожидаемого увлекательного детектива, здесь путаный, косноязычный рассказ темного простодушного мужичка. Он прерывается репликами слушателя-повествователя и предварен авторским вступлением, в котором одним-двумя штрихами обрисован портрет человека «неуклюжего, неповоротливого, как говорится, увальня» и дано его прошлое.

Эта глава также основана на реальных впечатлениях и документах. Чехов был знаком на Сахалине с Егором Ефремовым, слышал там его рассказ, оказывал ему материальную помощь. В пору работы над очерковой книгой писатель попросил своего сахалинского корреспондента Д. А. Булгаревича записать и прислать ему рассказ Егора. Эта запись и легла в основу шестой главы. Но она переработана писателем. Пользуясь достоверным материалом, он в шестой главе книги, по его словам, «слил сотни рассказов» рядовых сахалинцев. Оттолкнувшись от реальных фактов, автор создал типичный портрет бесправного русского человека, трудового и доброго, измученного на Сахалине, создал впечатление и о суде, присылающем на каторгу «много хорошего элемента», и о равнодушии общества, не протестующего против вопиющей несправедливости, против насилия, произвола.

В ряде мест книги Чехов пародировал современную массовую детективную литературу, в которой каторжные изображались «стадом», «сплошной преступной массой», не иначе как с орудием убийства в руках и с зверским выражением лица. «Придешь к знакомому, — читаем в сахалинских очерках, — и, не заставши дома, сядешь писать ему записку, а сзади в это время стоит и ждет его слуга — каторжный с ножом в руках...», и под пером Че-

хова эта «страшная картина» иронически разрешается самым обыденным образом: «с ножом в руках, которым он только что чистил в кухне картофель». «Или, бывало, — продолжает Чехов, — рано утром, часа в четыре проснешься от какого-то шороха, смотришь: к постели на цыпочках, чуть дыша, крадется каторжный. — Что такое? Зачем? — Сапожки почистить, ваше высокоблагородие» (т. 10, с. 28).

Автор выслушивает многих лиц, постоянно ссылается в подтверждение правильности своих наблюдений на рассказы местных жителей: «по мнению деда, моего возницы», «судя по рассказам...». Порою, однако, он отказывается от расспросов: «Не нужно спрашивать», «ни о чем не спрашивал», «по неторопливым движениям, по его молчанию вижу...». Это характерно для Чехова-психолога. Отмечая лишь самые внешние черты поведения человека, он делает ясным для читателя душевное состояние этого человека, измученного жизнью, и свое расположение, сочувствие ему.

Очерковая книга о Сахалине, основанная на фактах, документах, личных наблюдениях не итог, а процесс исследования забытого современниками далекого участка, процесс познания жизни писателем, обостренно чувствующим личную ответственность за положение в стране. Это дума человека и художника о своем времени, поиски им решения сложных социальных вопросов. В книге нет закругленного финала, и это весьма содержательно. Исследование не завершено, оно будет продолжаться другими, чье гражданское гуманистическое сознание и чью исследовательскую мысль пробуждает автор первой правдивой документально-художественной книги о Сахалине.

* * *

Чехов не написал других очерковых книг, «вроде Сахалина», хотя собирался сделать это на материале земских школ (т. 16, с. 414). Не создал он и художественных произведений о сахалинской жизни, которые ожидали от него современники. Однако сахалинское путешествие открыло новый период его творчества, содействовало, по словам самого Чехова, его «возмужалости» и породило «чертову пропасть планов».

Многообразно отозвались в его произведениях 90-х годов впечатления от поездки и работы над очерками.

Наиболее отчетливо чувствуется это в рассказах первой половины десятилетия: «Гусев», «В ссылке», «Бабы», «Убийство». «Но тамошние сахалинские краски сильно пристали к палитре» Чехова-художника[1], автора и таких, казалось бы, далеких от его сахалинских очерков произведений, как «Дуэль», «Палата № 6», «Рассказ неизвестного человека», «В овраге».

Сахалинские факты и впечатления отразятся то в конкретных деталях, то в сюжетных ситуациях рассказов («Гусев», «Бабы», «Палата № 6»), то в портретах или судьбах героев (перевозчик Красивый — это Толковый в рассказе «В ссылке», почтовый чиновник Наитаки — это почтмейстер Михаил Аверьянович в «Палате № 6»), но более всего — в авторской позиции, в обостренно критическом отношении к действительности, к различным теориям примирения с действительностью, в широких обобщениях, в настойчивых поисках форм воздействия на гражданское сознание читателя.

Приведем несколько примеров творческого воссоздания Чеховым в художественных произведениях подлинных фактов, узнанных им в пору сахалинского путешествия. Процесс это сложный. Иногда какая-нибудь достоверная подробность, названная в сахалинских очерках, сохраняется в памяти, «вылеживается» и наконец под пером писателя превращается в художественную деталь. Арестанты, скрывая свои страдания, пишут с дороги и с Сахалина домой письма «жизнерадостным, игривым» тоном. На каторжном острове женщину, добровольно пришедшую сюда за своим мужем, «бабы обзывают каторжанкой» (т. 10, с. 220). В повести «В овраге» от Анисима Цыбукина приходили витиеватые письма, написанные великолепным (чужим) почерком, даже иногда в стихах, и только однажды проскользнуло в них истинное положение арестанта: «Я все болею тут, мне тяжело, помогите ради Христа». Аксинья, после осуждения Анисима, злобно «обзывает» Липу «каторжанкой», «арестанткой».

В ряде произведений находим запоминающиеся Чехову, вероятно, еще со времени статистической переписи на Сахалине фамилии: Старцев, Туркины («Ионыч»), Лялякова («Случай из практики»), Елизаров («В овраге»), татарин Кербалай («Дуэль»), Терехов («Убийство») и др.

[1] Письмо В. Л. Кигна А. П. Чехову от 17 янв. 1904 г. — Отдел рукописей ГБЛ, ф. 331, к. 47, ед. хр. 36.

Факты, личные впечатления, хроникальные газетные сообщения нередко оказываются у Чехова зерном сюжета художественного произведения, написанного «по свежим следам» или позднее.

Возвращаясь с Сахалина на пароходе «Петербург» в конце 1890 г., Чехов на пути к Сингапуру был свидетелем того, как в море «бросили двух покойников», завернутых в парусину. В газете «Новое время» Чехов мог прочитать о фактах, известных ему и по личным впечатлениям, и по рассказам судового врача А. В. Щербака: «Во время последнего рейса парохода добровольного флота «Петербург» из Одессы в порты Восточного Океана, на нем умерло и похоронено в море шесть человек ссыльнокаторжных арестантов. По удостоверению судового врача, все они умерли от чахотки, которой страдали еще до принятия их на борт «Петербурга». На обратном пути в Одессу на этом же пароходе умерло от чахотки двое бессрочноотпускных нижних чинов, возвращавшихся на родину» [1].

Этот факт, произведший на Чехова сильнейшее впечатление (т. 15, с. 130), лег в основу рассказа «Гусев» (1890 г.). «Бессрочноотпускного рядового» денщика Гусева и «человека неизвестного звания» Павла Ивановича отправили на океанском судне на родину; безнадежно больных, чахоточных «списали» врачи, отлично сознавая, что они не перенесут трудного пути.

Место службы Гусева и Павла Ивановича обозначено общо: «На Дальнем Востоке»; однако по ряду деталей нетрудно догадаться, что речь идет именно о Сахалине. В рассказе упоминается и об «аде», и о порке до смерти, и об эксплуатации инородцев, и о слепой ненависти «крещеных» к манзам (китайцам).

Достаточно сравнить с «Гусевым» начало двадцатой главы «Острова Сахалина», где идет речь о сахалинских солдатах, чтоб убедиться в реальной основе образа «отпускного рядового» Гусева. «Сахалинский солдат кроток, молчалив, послушен и трезв; он поет песни с такой скукой, что нагоняет тоску по родине и заставляет с особой остротой чувствовать всю неприглядность сахалинской природы. Он покорно переносит все лишения и равнодушен к опасностям, которые так часто угрожают его жизни и здоровью. Но он груб, неразвит и бестолков» (т. 10, с. 275).

[1] «Новое время», 1890, 15 дек., № 5316.

Умирающий Гусев тоскует о родине; пятилетняя служба на Дальнем Востоке не вытеснила из его сердца и памяти родную деревню, близких людей, тревогу о хозяйстве. Конкретны и живы его воспоминания: «...рисуется ему громадный пруд, занесенный снегом... На одной стороне пруда фарфоровый завод кирпичного цвета, с высокой трубой и с облаками черного дыма, на другой стороне — деревня». Со двора выезжают сани, на них брат Алексей, сынишка Ванька, дочка Акулька. Радость «захватывает у него дыхание, бегает мурашками по телу, дрожит в пальцах. Привел господь повидаться», — бредит он...».

Не сам Гусев, а Павел Иванович осознает прошлое, настоящее и будущее «бессрочного рядового». Он сердится на Гусева за его невежественные, дремучие представления, покорность, рабство сознания: «То у тебя судно на рыбу наехало, то ветер с цепи сорвался... бессмысленный человек», «Глупый, жалкий ты человек... Ничего ты не понимаешь», «Вы люди темные, слепые, забитые... Парии вы, жалкие люди». Но он глубоко понимает и чувствует тоску по родине Гусева, возмущен бесчеловечным отношением властей к «простому» люду: «Тяжело вам, очень тяжело!». «Боже мой, боже мой, — говорит Павел Иванович и печально покачивает головой. — Вырвать человека из родного гнезда, тащить пятнадцать тысяч верст, потом вогнать в чахотку и... для чего все это спрашивается? Для того, чтоб сделать из него денщика для какого-нибудь капитана Копейкина или мичмана Дырки».

В образах Гусева и Павла Ивановича обобщены реальные сахалинские впечатления: мыслящие, честные интеллигентные люди среди сахалинских служащих нередко кончали чахоткой, психическим заболеванием или самоубийством (М. Кржижевская, Д. Климов и др.).

Темный беззащитный «простой» человек — Гусев и мыслящий интеллигент, «воплощенный протест» — Павел Иванович оказываются равно бессильными перед жестокой действительностью. Они уравнены в рассказе самой драматической судьбой: умирают вдали от родины, среди чужих людей; тела их, зашитые в парусину, бросают в море. А у моря тоже «нет ни смысла, ни жалости», оно пожирает людей точно так же, как хищная акула: «поигравши телом» Гусева, она «лениво открывает пасть», чтоб проглотить его.

В финале рассказа создан светлый, многокрасочный пейзаж. Заходящее за облака солнце бросает зеленый луч, затем фиолетовый, золотой, розовый. «Небо становится нежно-сиреневым. Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан... сам приобретает цвета ласковые, радостные...». Этот пейзаж противостоит прежнему однотонно-скучному, мрачному пейзажу (ночь, потемки, свирепые, безобразные волны, «темнота и беспорядок»), противостоит тоскливым мыслям, настроениям, воспоминаниям, судьбам несчастливых людей.

«Жизнь не повторяется, щадить ее нужно», — звучит однажды в рассказе. Жизнь Гусева и Павла Ивановича не пощадили, их как будто принесли в жертву мрачному «беспорядку», хищным силам. Но финальное торжество красоты, света, гармонии призвано внушить читателям надежду на счастливое, светлое будущее, когда будут преодолены жестокость, деспотизм, несправедливость и обретет ценность жизнь каждого человека.

Рассказ «Бабы» Чехов писал летом 1891 г., когда он интенсивно работал над черновой рукописью «Сахалина». Между этими произведениями как будто нет видимой связи. Действие и в авторском повествовании, и в рассказе «проезжего», «делового, серьезного и знающего себе цену» мещанина Матвея Саввича происходит далеко от каторжного острова, в центральной полосе России. Машенька, по подозрению в отравлении мужа, была сослана в Сибирь, но «не дошла до Сибири — в губернии заболела горячкой и померла в остроге». Невестки кабатчика Дюди: «Варвара, взятая из бедной семьи», и Софья, брошенная мужем и оставленная в доме свекра, мечтают отравить их, но боятся греха, наказания, суда, собственной совести.

Преступление не состоялось. Но в самой готовности к нему, в несчастливых судьбах нескольких женщин, объединенных заглавием «Бабы», обобщено много историй, услышанных Чеховым на Сахалине, много фактов, зафиксированных в документах: «57% женщин были осуждены за убийство, главным образом за отравление, за преступления романического и семейного характера: «За мужа пришла», «За свекровь пришла». Это все больше убийцы, жертвы любви и семейного деспотизма... Любовный элемент играет в их печальном существовании роковую роль и до суда и после суда» (т. 10, с. 211—212).

Наблюдая на Сахалине тяжелое рабское положение женщин, их покорность и глухую борьбу за свою независимость, Чехов искал объяснения преступлений женщин в обстоятельствах их прошлой жизни в России. «Жизнь, которую они пережили у себя дома и которая довела их до преступления и погубила их души, как им кажется, на веки вечные, представляется им по воспоминаниям страшнее тюрьмы и каторги».

Эта мысль, высказанная в черновой рукописи «Сахалина», является организующей и в рассказе «Бабы», где изображается не столько преступление, сколько его предыстория, обвиняются не сами «преступницы», а обстоятельства их жизни.

Весьма содержательна здесь, как и в сахалинских очерках, и в рассказе «Гусев», многоракурсность изображения. В «Сахалине» автор постоянно прибегает к рассказам участников, очевидцев, свидетелей; в «Гусеве» центральный герой дан в восприятии трех лиц: автора, интеллигента Павла Ивановича и самого «рядового» Гусева, в «Бабах» история Машеньки — в восприятии рассказчика (Матвея Саввича), его слушателей (Дюди, женщин) и автора. Так рельефно выступает образ Машеньки и в то же время воссоздаются жизненный опыт, нравственные оценки, характеры рассказчика и слушателей. Такой способ изображения предполагает активного, думающего читателя, который сопоставит различные точки зрения, даст свою оценку, сделает свои выводы.

Рассказчик Матвей Саввич, человек «умственный», по его собственному определению, «деловой и серьезный» (с точки зрения кабатчика Дюди), осуждает Машеньку за измену мужу и его отравление. Себя же, как любовника, он оправдывает и тем, что был смущен «нечистым духом, врагом духа человеческого», и тем, что женщина его совратила («от женского пола много зла и всякой пакости»; «вместо того, чтоб мужа помнить и себя соблюдать, она меня полюбила»), наконец, тем, что по возвращении мужа из солдатчины сам он «дурь из головы выбросил», повинился перед мужем, а Машу «чувствительно» наставлял и «стращал»: «Погрешили, говорю, мы с тобой и будет, надо совесть иметь и бога бояться... Праведные, говорю, на том свете пойдут в рай, а ты в гиену огненную заодно со всеми блудницами. Не противься мужу, иди ему в ноги поклонись...»

Один из слушателей Матвея Саввича — самодур и деспот Дюдя вслед за рассказчиком безоговорочно осуждает Машеньку «с высоты» традиционной мещанской морали: «За мужа выдана, с мужем и жить должна»; «Эка, подлая!»; «Собаке собачья и смерть»; «Норовят все своим умом жить, не слушаются, вот и выходит по-ихнему».

Слушательницы-женщины: старуха Афанасьевна (жена Дюди), невестки Дюди — Варвара и Софья — глубоко сочувствуют Машеньке; они видят в ее положении нечто себе близкое. Прослушав о том, как любовник ударил Машеньку, а затем муж избил ее, Варвара говорит: «Взять вожжи, да тебя бы так... Извели нашу сестру, проклятые!» Выход, будто бы найденный Машенькой, — отравить мужа — находит сочувственный отклик в душах Варвары и Софьи: «Давай Дюдю и Алешку изведем!»

На пересечении этих различных точек зрения и оценок выявляется авторское понимание вещей. В рассказе создан трагический образ доверчивой, любящей женщины, сделавшей безуспешную попытку отстоять свою любовь, свою независимость. Выданная замуж «по неволе» («я его никогда не любила и неволей за него пошла. Мать велела»), Машенька искренне и глубоко полюбила Матвея Саввича, может быть, даже решилась на преступление (вопрос этот остается открытым в рассказе: отравила ли Маша мужа или он «сам с горя отравился»). Драматично и запоздалое познание любимого человека: он открывается ей, во всей не осознанной им самим низости, лишь во время и после суда, где «объяснял все по совести» («Ее, говорю, грех. Скрывать нечо, не любила мужа, с характером была»), или когда «по человечности носил ей чайку, сахарку» в острог. В это время он со своими «человеколюбивыми» наставлениями внушал ей лишь чувства страха и отчаянья, им, впрочем, не угаданные: «Увидит меня и начнет трястись всем телом, машет руками и бормочет: «Уйди, уйди!» И Кузьку к себе прижимает, словно боится, чтоб я не отнял».

Этот материнский страх за судьбу мальчика, предчувствие недоброго, через 5—6 лет отзовутся в душах женщин-слушательниц. Матвей Саввич после смерти Маши «подумал, подумал» и взял Кузьку — «арестантское отродье» — к себе «за спасение души». Женщины жалеют «приемышка», сироту, «худенького, тощенького», бесприютного. В продолжение всего рассказа Матвея Саввича

Кузька неподвижно сидел поодаль у ворот. После грубого окрика своего приемного отца: «Кузька, иди спать!» — лег в повозке, свернувшись калачиком, укрывшись своим сюртучком «с чужого плеча», и заснул. Над ним сочувственно склонились женщины. Открыв глаза и увидев заплаканные лица Афанасьевны и Софьи, он «вскрикнул от ужаса. Софья тоже вскрикнула, им обоим ответило эхо, и в душном воздухе пронеслось беспокойство...»

Беспокойство за судьбу ребенка не покидает автора, свидетеля многих трагических судеб детей ссыльнокаторжных на Сахалине. Не случайно именно эпизодом с Кузькой, в котором раскрывается грубо-деспотическое отношение к нему «благодетеля», не предвещающее никаких надежд на сколько-нибудь счастливое будущее мальчика, заканчивает Чехов свой рассказ.

«У Кузьки пропала шапка.

— Куда же ты, свиненок, ее девал? — крикнул сердито Матвей Саввич. — Где она?

У Кузьки от ужаса перекосило лицо, он заметался около повозки и, не найдя тут, побежал к воротам, потом под навес. Ему помогали старуха и Софья.

— Я тебе уши оборву! — крикнул Матвей Саввич. — Поганец этакий!

Шапка нашлась на дне повозки. Кузька рукавом стряхнул с нее сено, надел и робко, все еще с выражением ужаса на лице, точно боясь, чтобы его не ударили сзади, полез в повозку. Матвей Саввич перекрестился...»

Религиозность, благотворительность соседствуют с бесчеловечностью, деспотизмом, подлостью и тем самым дискредитируются автором. Матвей Саввич то и дело крестится, ссылается на «божью волю», почитает церковные обряды, цитирует Евангелие, «стращает» наказанием божиим и во имя спасения души «пригревает» сироту.

Эти мотивы будут звучать у Чехова и через 8 лет (что также является знаком силы и устойчивости воздействия на него сахалинских впечатлений), в повести «В овраге». Село Уклеево, как село Райбуж, находится недалеко от завода; двухэтажный, крытый железом дом сельского богача Цыбукина, как дом кабатчика Дюди, построен «как раз против церкви», и торгует Цыбукин, подобно Дюде, «чем придется»: водкой, скотом и даже сороками для дамских шляп. Набожность в грешном, преступном доме Цыбукина, милостыня, которую подавала беднякам жена

его Варвара, выполняли функцию «предохранительного клапана в машине», равно как филантропия Матвея Саввича успешно усыпляла собственную его совесть.

Мы уже видели, как Чехов использовал в повести «В овраге» некоторые «сахалинские» детали. Напомним еще, что в этой повести умудренный жизненным опытом старик «из Фирсанова», утешающий лунной ночью Липу, побывал в Сибири, землю там пахал, жену похоронил, был и на Амуре, назад же в Россию «худой-худой, рваный весь, босой» то пешком шел, то на пароме плыл и через все свои страдания пронес веру в «великую матушку Россию», надежду на то, что будет в ней еще «и хорошее».

Рассказ «В ссылке» (1892 г.), пожалуй, наиболее зримо восходит к сибирско-сахалинскому путешествию. Письма Чехова с пути, сибирские и сахалинские очерки имеют конкретные параллели с этим рассказом. Автор не уточняет, где происходит действие, в Сибири или на Сахалине. Он соединяет, обобщает уже в суровом пейзаже рассказа виденное им в Сибири и на Сахалине: темная, холодная, неприветливая река, голые, глинистые берега, тяжелая, неуклюжая баржа («карбас»), убогая избушка перевозчиков. Дважды Чехов рисует эту унылую картину, освещая ее один раз неровными огнями костра и вспышками горящей травы, другой раз холодными лучами восходящего солнца. Создается угнетающе-тоскливое впечатление.

Пережитое самим писателем однажды ночью острое чувство одиночества и тоски в избе перевозчиков, на берегу Иртыша, «передано» им молодому татарину, болезненно тоскующему о родине и близких. А наблюдаемые им в Сибири же ссыльные-перевозчики, «одеревеневшие до мозга костей» от страданий, утратившие навсегда «тепло, какое имели», находящие утешение только в водке, также изображены в рассказе: перевозчики здесь безразличны ко всему, не исключая и своей собственной жизни. Это безразличие граничит с отчаянием, с опустошенностью, с предельной пассивностью. Красноречива такая деталь в финале: «А дверь так и осталась не затворенной»; несмотря на холод, никто из перевозчиков не поднялся, чтоб закрыть дверь, отворившуюся от ветра, — «не хотелось вставать».

Наиболее осознанна эта «философия отчаяния» у перевозчика Семена Толкового: «Ежели, говорю, желае-

те для себя счастья, то первее всего ничего не желайте». И Толковый вот уже 22 года «ходит от берега к берегу» на карбасе, живет впроголодь в убогой избушке, довел себя «до такой точки, что может голый на земле спать и траву жрать», и в этом смирении со своим положением видит смысл своей жизни и даже свое превосходство над другими: «Богаче и вольнее меня человека нет... Мне хорошо... Дай бог всякому такой жизни».

В образе Толкового обобщены многие впечатления писателя о сахалинских ссыльнокаторжных и сибирских переселенцах. Смирение, пассивность — рабьи черты — считал Чехов следствием тяжелой жизни русского народа. «Лицо его, — читаем в сибирских очерках о переселенце, — выражает: «Я уже смирился». В глазах ирония, но эта ирония устремлена во внутрь, на свою душу, на всю прошедшую жизнь, которая так жестоко обманула. «Хуже не будет! — говорит он и улыбается одной только верхней губой» (т. 10, с. 340).

Создавая образ Толкового, Чехов воспользовался и некоторыми чертами ссыльнокаторжного Красивого, о котором писал он в сахалинских очерках; это тоже перевозчик, уже 22 года на Сахалине, «капитан единственного в своем роде корабля», он также живет впроголодь в убогой юрте у перевоза и также убежден, что жизнь его «нечего бога гневить, хорошая», что «повиноваться надо». Но автор рассказа «В ссылке» изобразил Толкового — «непротивленца» — человеком озлобленным, недоброжелательным, в то время как Красивый обращен к людям. Всякое стремление человека к счастью, к активному самостоятельному устройству своей жизни и к помощи другим встречает насмешку Толкового, а неудачи на этом пути — злорадное торжество. С удовольствием рассказывает он, как рушились одна за другой иллюзии счастья у одного из ссыльных: покинула приехавшая было жена, смертельно заболела любимая дочь. Несчастья этого «неугомонного» человека, который не хотел внимать призывам к смирению, вызывают у Толкового злобное чувство победителя. Эта ситуация имеет много общего с эпизодом в седьмой главе сахалинских очерков. Но дело не только в сходных героях и ситуациях рассказа «В ссылке» и сибирских, сахалинских очерков, но и в идее «противления» злу, которая созревала у писателя во время путешествия и которая нашла выражение в спорах героев.

На вопрос: «Как жить?» — автор отвечает не поучающей формулой, а столкновением двух точек зрения. С апологетом пассивности, непротивления — Семеном Толковым страстно спорит татарин. Заикаясь, подбирая русские слова, он говорит о деятельном участии в жизни, противлении злу, о справедливости и любви к людям: «Он... хорошая душа, отличный, а ты зверь, ты худо... ты дохлый. Бог создал человека, чтоб живой был, чтоб и радость была, и тоска была... а ты хочешь ничего, значит, ты не живой, а камень, глина! Камню надо ничего, и тебе ничего...»

Автор как будто не вмешивается в этот спор, но из самого характера изображения героев видно, что симпатии его на стороне татарина, не примирившегося с суровой, несправедливой жизнью и горячо верующего в возможность счастья.

Одновременно в главе двадцать второй «Сахалина» Чехов противопоставлял философии пассивности «незасыпающее сознание жизни», которое побуждает бежать с острова: «Если он <ссыльнокаторжный> не философ, которому везде и при всех обстоятельствах живется одинаково хорошо, то не хотеть бежать он не может и не должен» (т. 10, с. 307).

Спор на ту же тему продолжат герои «Палаты № 6» (1892 г.). Произведение это, огромную обобщающую силу которого заметил один из первых его читателей — В. И. Ленин, находится в несомненной связи с сахалинским путешествием. Именно оно привело писателя к выводу, что современная русская действительность — дом для умалишенных или тюрьма.

«Недалеко от больничного забора... стоял высокий белый дом, обнесенный каменною стеной. Это была тюрьма. «Вот она действительность!» — подумал Андрей Ефимович, и ему стало страшно». Это сравнение не единственный раз звучит в повести. Оно поддерживается многократными упоминаниями о тюрьме, настойчивыми сравнениями больницы с тюрьмой, «маленькой Бастилией», которую давно бы надо было разнести: железные решетки на окнах, забор с гвоздями, обращенными остриями кверху, «какие бывают только у больничных и тюремных построек», кровати, привинченные к полу, одежда больных, напоминающая арестантскую: Рагин «чувствовал, что в новом костюме он похож на арестанта».

Постоянно соседствуют слова «преступник» и «сумасшедший», «больница» и «тюрьма»: «скажут, что вы сумасшедший или преступник»; «когда общество ограждает себя от преступников, психических больных...»; «раз существуют тюрьмы и сумасшедшие дома...»; «Разве в суде и в тюрьме вам будет хуже, чем здесь? А если сошлют на поселение и даже на каторгу, то разве это хуже, чем сидеть в этом флигеле?» Впечатление о действительности — тюрьме передано в словах Громова, страдающего манией преследования и нивелирующего понятия: больничная палата и тюремная камера: «Я забыл тут, в тюрьме все, что учил». Громов просит, как награды за страдания, права на «одиночное заключение».

Хотя действие развивается, главным образом, в палате для умалишенных, но Чехов раздвигает рамки повествования, показывая за больницей (тюрьмой) провинциальный город, а на дальнем плане — столицу. То, что в обнаженном виде предстает в палате № 6: беспорядок, произвол, насилие, осуществляемое внушительными кулаками солдата-сторожа Никиты, полуголодное, однообразное существование обитателей палаты — оказывается характерным и для «внешнего мира». Роль Никиты здесь выполняют, хотя и не так откровенно, местные «унтеры Пришибеевы», полицейские и жандармы, судьи, «формальное, бездушное отношение» которых при полной неразберихе судопроизводства ведет нередко к «случайностям», «судебным ошибкам», к тому, что «невинного человека лишают всех прав состояния и присуждают к каторге». Именно это обстоятельство является причиной душевной болезни (мания преследования) молодого, одаренного человека — Ивана Дмитриевича Громова. Когда он однажды встретил на улице двух арестантов в кандалах и сопровождавших четырех конвойных, ему вдруг «показалось, что его тоже могут заковать в кандалы и таким же образом вести по грязи в тюрьму».

Почтмейстер Михаил Аверьянович — в своем ведомстве, врач Хоботов — в своем чувствуют себя такими же царьками, как сторож Никита в палате № 6. Им предоставлена бесконтрольная власть над подчиненными, и они ею пользуются в полной мере. Почтмейстер говорит лакеям «ты», «осердившись, величает их болванами и дураками». «Когда на почте кто-нибудь из посетителей протестует, не соглашается или просто начинает рассуж-

дать, то Михаил Аверьянович багровеет, трясется всем телом и кричит громовым голосом: «Замолчать!» — так что за почтовым отделением установилась репутация учреждения, в котором страшно бывать». Деспотизм, пошлость, тупость этого человека откроются доктору Рагину лишь при более близком общении с ним. Ранее же он представлялся ему человеком благовоспитанным, добрым, чувствительным.

В этом частном случае Чехов также использует сахалинские документы и впечатления о начальнике почтово-телеграфной конторы Петре Наитаки. В очерках не названы его имя и фамилия, но именно в нем автор видит типичные черты сахалинских администраторов. В почтово-телеграфной конторе «обращаются с народом грубо», корреспонденцию выдают простым смертным на четвертый, пятый день, телеграммы искажают «самым варварским образом...». Чехову были известны многие случаи, в которых проявились коварство и грубый деспотизм Наитаки (мы узнаем о них из архивных документов [1]).

Впечатления о Наитаки легли в основу обобщающей характеристики сахалинских чиновников в очерках Чехова: «В новой истории Сахалина играют заметную роль представители позднейшей формации, смесь Держиморды и Яго — господа, которые в обращении с низшими не признают ничего, кроме кулаков, розог и извозчичьей брани, а высших умиляют своею интеллигентностью и даже либерализмом» (т. 10, с. 284). Это обобщение сделано не случайно вслед за критическим замечанием о почтово-телеграфной конторе. Из писем к Чехову сахалинцев узнаем, что он называл Наитаки Яго: «Писем... на Ваше имя больше не поступало, — сообщал, например, Д. А. Булгаревич Чехову 23 апреля 1892 г. — Разве Яго-Наитаки прикарманил что-либо... Кстати, Яго уезжает в Шанхай. Извелся он, проклятый, на подлостях... и все-таки пакости не оставляет» [2].

Однако близость эпизодического лица в «Палате № 6» к сахалинскому «герою» лишь частный случай связи этого рассказа с очерковой книгой Чехова. Важнее то, что в мрачном колорите обоих произведений выражено авторское понимание современной России, как ада, тюрьмы,

---

[1] Д/В, ф. 1133, оп. 1, ед. хр. 52, л. 70; ОР ГБЛ, ф. 331, к. 55, ед. хр. 5.
[2] Антон Павлович Чехов. Южно-Сахалинск, 1959, с. 207.

больницы для умалишенных, что отголоски узнанного на Сахалине слышны в центральной сюжетной ситуации: нормального, здравомыслящего человека объявляют сумасшедшим, ни в чем не повинный человек заболевает манией преследования.

В сахалинских очерках всего лишь в нескольких строчках говорится об агрономе, приехавшем на остров в 1884 г., после смерти Мицуля. Агроном этот, — пишет Чехов, — «силился доказать, что на Сахалине сельское хозяйство невозможно, и все посылал куда-то бумаги и телеграммы... О нем вспоминают теперь как о честном и знающем человеке» (т. 10, с. 240—241).

Фамилия агронома в «Сахалине» не названа, восстанавливаем ее по материалам Дальневосточного архива и дальневосточных газет, которые были в поле внимания писателя. Это — Ф. И. Ружичко. Изучив местные условия, обнаружив «вопиющую ложь», злоупотребления властью, казнокрадство, распущенность местных чиновников, он решительно высказался против официальной идеи — насильственного создания на каторжном острове сельскохозяйственной колонии — и попытался обратиться со своим мнением к «высшему правительству». Это взволновало сахалинское начальство. Ружичко был объявлен сумасшедшим. То был сознательный акт возмездия местных властей за «неуместное» отстаивание своих взглядов и обнаружение перед «высшим правительством» пороков сахалинской действительности [1].

Лишь упомянутая в сахалинских очерках жизненная ситуация — объявление здорового человека сумасшедшим — становится сюжетным зерном «Палаты № 6». В центре рассказа парадоксальные положения, отражающие парадоксальность самой действительности: логика здравомыслящего человека, разумно оценивающего современную жизнь, приводит его к безумию (так возникает мания преследования у бывшего судебного пристава, свидетеля многих «судебных ошибок»); обитатель дома умалишенных (Громов) оказывается самым умным и интересным собеседником в городе; в палату № 6 насильственным, обманным путем попадает здоровый человек — доктор Рагин.

---

[1] Д/В, ф. 702, оп. 5, ед. хр. 498, лл. 1—3, 5—8, 18, 21—22, 27, 46.

«Мир вышел из суставов», и человек, одаренный тонким интеллектом, гуманным чувством вступает в конфликт с этим миром. Эта ситуация многих произведений русской и мировой литературы («Гамлет» Шекспира, «Горе от ума» Грибоедова, «Идиот» Достоевского, «Красный цветок» Гаршина) является центральной и в чеховском рассказе «Палата № 6».

«Значит, я идиот, — говорит Громов, — так как я страдаю, недоволен и удивляюсь человеческой подлости». «Я знаю только, сказал он, вставая и сердито глядя на доктора, — я знаю, что бог создал меня из теплой крови и нервов, да-с! А органическая ткань, если она жизнеспособна, должна реагировать на всякое раздражение. И я реагирую! На боль я отвечаю криком и слезами, на подлость — негодованием, на мерзость — отвращением. По-моему, это собственно и называется жизнью». Хотя повествование ведется в безличной форме, но автор дважды, и именно в тех местах, где речь идет о Громове, будто бы невольно обнаруживает свои симпатии: «Мне нравится его широкое скуластое лицо, всегда бледное и несчастное... Нравится мне он сам...». «Слышится и в словах и голосе <Громова>, что-то чрезвычайно хорошее». Такие открытые признания в чеховских произведениях очень редки (были они, как говорилось выше, изредка в сахалинских очерках). Способность Громова живо «отвечать на раздражение», негодовать при виде подлости, произвола, насилия, его истинно-гуманное отношение к людям, любовь к жизни, юношески-восторженная вера в победу справедливости, жажда полезной деятельности («Хочется суеты, заботы...») — все это близко самому Чехову. Вспомним побудительные причины его сахалинской поездки, стремление действенно преодолеть чудовищную несправедливость («Мы сгноили в тюрьмах...»), равнодушие общества, вспомним раздумья его после возвращения («Как дурно понимаем мы патриотизм...»), критическое отношение к теории «российских лежебок» — пассивности, примирению с жизнью.

Убежденным противником этой философии является в «Палате № 6» Громов. Спор Громова с доктором Рагиным, оправдывающим свое безделие, равнодушие, непротивление «полным презрением к глупой суете мира», оканчивается капитуляцией Рагина. В финале рассказа Чехов ставит этого философствующего героя в такое по-

ложение, когда тот на себе самом испытывает давление жизни и «здоровенных кулаков» Никиты. Насильственным, обманным путем попав в палату № 6, Рагин падает духом, затем требует, протестует, т. е. реагирует на произвол, деспотизм, пошлость так же, как его противник Громов, сторонник активного вмешательства в жизнь.

Значительным идейно-творческим итогом сахалинского путешествия, как видим, явились рассказы «Палата № 6», «В ссылке» и др., в которых развенчивалась философия пассивности и утверждалось деятельное участие человека в жизни. В чеховских произведениях следующих лет будут занимать большое место герои с развитым сознанием, горячо убежденные в необходимости коренного изменения жизни: «Нет, больше жить так невозможно!» («Человек в футляре»), «Главное — перевернуть жизнь» («Невеста»).

Через 5 лет после возвращения с Сахалина Чехов создал рассказ «Убийство» (1895 г.), в котором центральное событие, авторские раздумья о косности современных «порядков», о несовершенстве судебной системы, о народных страданиях, народной вере, и место действия в финальной части (Дуэ), даже фамилии героев (Тереховы), — все навеяно сахалинским путешествием. Изучение жизни народа на каторжном острове расширило круг наблюдений писателя, определило его сочувствие тем, кто стремится к справедливости, готов дорогой ценой (бегство с Сахалина) изменить условия своего существования, кто ищет «веру».

В «Убийстве», как позднее в повестях «Мужики», «В овраге», в рассказе «Новая дача» и др., Чехов показал темноту, дикость мужиков и искания ими «бога». «Без веры человек жить не может», — заметил Чехов в записной книжке в пору работы над «Убийством» (т. 12, с. 222). Эти слова включены в текст рассказа, в котором утверждается органическое стремление человека определить свое отношение к жизни, осознать свое место в ней, установить свои нормы поведения. Однако нравственные критерии, разумное желание людей упорядочить свое существование приходит в столкновение с самой действительностью, стремление же к духовной независимости не всегда разумно осуществляется. Энергия, страсть, сила воли в роде Тереховых (Богомоловых) направлены то к обогащению (Яков), то к изуверскому подвижничеству (Матвей — до раскаяния). Многие десятки лет, в не-

сколькик поколениях, Тереховы «особенно верили», были склонны «к мечтаниям», к колебаниям в вере. В самой этой неустойчивости (Матвей трижды меняет веру) выражены и неудовлетворенность «официальной» религией, и поиски в одиночку своей веры, и деспотическое стремление навязать ее окружающим, и непреодоленность в себе «животного» человека.

Убийство Матвея не преднамеренно. Это не сознательно подготовленный и обдуманный акт. Однако и не случайна злобная вспышка в этих условиях страшного, бессодержательного существования. Одичалая, изолированная жизнь Тереховых («жили, как медведи, в своей берлоге») рисуется на фоне сурового пейзажа: одинокая станция посреди леса, хмурое небо, сырой ветер, вызывающий своим воем представление о растерянно-мечущемся живом существе. Даже погода, по словам автора, «располагала и к скуке, и к ссорам, и к ненависти». В рассказе передана безотчетная тревога, предчувствие дурного накануне убийства.

Незащищенность темного человека ни перед людьми, ни перед законом особенно ясно выступает в описании суда. Подсудимые не понимают вопросов; судьи же механически, не давая себе труда по справедливости разобраться в причинах, в составе преступления и мере вины каждого подозреваемого, признают «виновными в убийстве с корыстной целью» всех четверых и приговаривают их к каторжным работам на Сахалине.

Между тем «корыстной цели» не было; убийство совершил не Яков, приговоренный к самому большому сроку, к 20 годам каторги, а сестра его — хлыстовка Аглая; об этом прямо было замечено в записной книжке Чехова: «Убил не Терехов 1-й, а сестра, а он только держал за плечи и тряс» (г. 12, с. 255).

В последней главе рассказа весьма эмоционально изображено самое мрачное место на Сахалине — Дуэ и «самая неприглядная и суровая из всех сахалинских тюрем — Воеводская тюрьма». Многое из того, что наблюдал писатель в этом «аде», изображено или упомянуто в финальной сцене. Враждебна подневольному человеку суровая сахалинская природа; она нарисована в мрачных тонах и динамична. В Татарском проливе, где погода «может резко измениться в какие-нибудь полчаса», ожидается шторм: «уже свежело и разводило порядочную

волну», налево — крутой, «чрезвычайно мрачный» берег, направо — «сплошная, беспросветная тьма», в которой стонет море, издавая протяжные, однообразные звуки. Ветер все усиливается, вверху на крутом берегу скрипят деревья, на море начинается шторм.

Враждебны беззащитному человеку и жестокие сахалинские порядки: каторжных, в рваной одежде, дрожащих от осеннего холода и морской сырости, напрасно согнали поздним вечером на берег моря. Не узнав толком, можно ли при такой погоде нагружать углем пришедший иностранный пароход, их подняли с постелей. Гремя кандалами, спотыкаясь в потемках, идут они на рудник, к пристани, терпеливо ожидают команды нагружать баржи и доставлять их к пароходу, стоящему в полуверсте от берега.

Самим этим описанием, оценочным эпитетом «мучительная» автор выражает свое сочувствие каторжным. «И там должна была начаться погрузка — мучительная работа, когда баржу бьет о пароход и рабочие едва держатся на ногах от морской болезни».

Яков Терехов находится в этой партии. Из сахалинских документов[1] Чехов мог узнать о двух Тереховых — Михаиле и Федоре; в судьбе одного из них много общего с будущим героем «Убийства». Яков Терехов, вскоре после прибытия на Сахалин, бежал, получил 40 плетей; два раза был он несправедливо наказан розгами за растрату казенного платья (оно было украдено у него, растраты же не было) и осужден на бессрочную каторгу.

Сочувствие ему автора выражено в том, что он назван не Яшкой, не Веником (клички, полученные им на каторге), а Яковом Ивановичем, и в том, что писатель особенно подчеркивает его страдания, тоску по родине, пробудившееся сострадание другим людям («новая вера»), осознание дикости, бессердечия, равнодушия людей, которых он покинул в далекой Прогонной, стремление понять, почему «жребий людей так различен», желание счастья: «Яков Иванович пристально, не мигая, смотрел в ту сторону, где была родина... зрение его туманилось от слез, но он все смотрел вдаль... и сердце щемило от тоски по родине, и хотелось жить, вернуться домой, рассказать там про свою веру и спасти от погибели

[1] Д/В, ф. 1133, оп. 1, ед. хр. 328, л. 202; ед. хр. 429, л. 28.

хотя бы одного человека и прожить без страданий хотя бы один день...»

От рассказа «Убийство» протягиваются нити к другим послесахалинским произведениям Чехова, в которых будет изображена жизнь мужиков: на них «взвалили самое тяжкое и темное в жизни», но они свято сохранили веру, что «на свете неправдой не проживешь», надежду на конечное торжество справедливости («По делам службы», «Моя жизнь», «Мужики», «В овраге»).

И в других произведениях, иногда в портрете, характере, образе жизни героя, мелькнут «сахалинские» черты. Грошовое самолюбие, безжалостность, грубость пристава Кирилина в повести «Дуэль», солидная «полицейская» осанка его восходят к «Майору Ш.» (смотрителю Корсаковской тюрьмы В. В. Шелькингу), бретерство Соленого («Три сестры»), воображаемое им самим сходство с Лермонтовым напоминают почтового чиновника Э. Дучинского в «Острове Сахалине».

Интересно, что не только жизненные впечатления, но и работы, прочитанные Чеховым к «Сахалину», да и сами авторы этих работ (Невельский, Бошняк и др.) послужили материалом к созданию художественных образов. В садоводе Песоцком («Черный монах») запечатлены некоторые черты личности и деятельности Е. А. Грачева, известного русского садовода-самоучки, о котором Чехов вспоминал в своих сахалинских очерках.

Порой центральная мысль художественного произведения, далекого от Сахалина по месту действия и героям, была навеяна фактами сахалинской действительности, раздумьями о ней. Такова в «Рассказе старшего садовника» (1894 г.) мысль о благотворном, гуманизирующем влиянии на общество оправдательного приговора, веры в человека. В нее как бы включены итоги размышлений автора о полярном явлении: ожесточающем воздействии на людей суровых приговоров, судебных ошибок, телесных наказаний и т. д. «Если судьи и присяжные более верят человеку, чем уликам, вещественным доказательствам и речам, то разве эта вера в человека сама по себе не выше всяких житейских соображений?» Эта вера не остается в душе окружающих мертвой, а воспитывает великодушные чувства, побуждает «любить и уважать каждого человека. Каждого!» Эти, своего рода идеальные, представления рассказчика — старшего садовни-

ка — не только не оспариваются автором, но открыто поддерживаются им. «Мысль хорошая! — сказал я».

Приведенные материалы дают право сделать заключение: правда факта, документа находится в очерках, рассказах Чехова в многообразных связях с правдой художественной. Конкретные наблюдения отозвались в его произведениях как в общем колорите, в сюжетах, персонажах, частных ситуациях, отдельных деталях, так и в направляющих, организующих мыслях и в способах выражения авторского отношения к изображаемому. В этот период наиболее интенсивного изучения писателем жизненного материала, в период, который сам он обозначил как переход к зрелости, «возмужалости», сформировались такие значимые черты его искусства, как многоголосие, многоракурсность изображения, скрытый, а порой и открытый лиризм: «На Енисее жизнь началась стоном, а кончится удалью... Я стоял и думал: какая полная, умная и смелая жизнь осветит со временем эти берега» (т. 10, с. 368—369).

Нужно было накопить и осмыслить большое количество реальных фактов и впечатлений, «пережить» Сахалин, чтобы в произведениях ближайшего десятилетия («Дуэль», «Рассказ неизвестного человека», «Студент», «Моя жизнь», «По делам службы») оценить современного героя в зависимости от пробуждения в нем общественного человека, от степени понимания им народной жизни, причастности к ней, способности практической реализации мечты об изменении жизни.

Знаменательно, что повести «Дуэль» и «Рассказ неизвестного человека», задуманные еще в конце 80-х годов, автор смог закончить лишь после Сахалина. В следующих главах, посвященных анализу этих произведений, мы покажем, как Чехов испытывает своих героев в разных ситуациях, в теоретических спорах, в личных отношениях, в гражданском поведении, в повседневности, в моменты духовных кризисов. При этом писатель стремится избежать и давления на читателя своих оценок, и ложной «объективности», авторского «невмешательства». Сама многоракурсность изображения жизни, само столкновение различных точек зрения, идейно-нравственных позиций действующих лиц, само звучание рядом с авторским голосом голосов героев дают читателю право выбора и в то же время направляют его к некоторым решениям.

Глава четвертая

МНОГОРАКУРСНОСТЬ ИЗОБРАЖЕНИЯ ГОЛОС АВТОРА И ГОЛОСА ГЕРОЕВ

ПОВЕСТЬ «ДУЭЛЬ»

Повесть «Дуэль» открывается заглавием. Открывается не только в смысле: начинается с заглавия, но и в другом значении этого слова: название помогает понять сложный художественный замысел автора.

Предложенное первым читателем «Дуэли» — Сувориным — заглавие «Ложь» Чехов решительно отклонил: «Не годится» (т. 15, с. 240). О другой рекомендации он, к счастью для себя, не знал: А. Квятковский — автор монографической статьи о «Дуэли» — пытался убедить читателей, что название «Соперники» более соответствовало бы ее содержанию[1]. Между тем в чеховской повести дуэль Лаевского и фон-Корена лишена традиционного мотива соперничества, а «соперничество» Лаевского, Кирилина и Ачмианова дано вне дуэли.

Название «Дуэль», как и многие другие чеховские заглавия, многозначно. Это становится ясно в процессе чтения и анализа повести. Прежде всего мы замечаем, что заглавие соотносится с сюжетным центром — дуэлью Лаевского и фон-Корена, к которой неминуемо ведут идеологически-враждебные, конфликтные их отношения. Затем улавливаем связь заглавия с глубинными пластами текста. В повести — поединок всех действующих лиц, людей разных взглядов, образа жизни, поведения. Содержательной формой выражения его являются споры героев, словесная дуэль.

В. Г. Белинский сказал как-то, что «если есть идея времени, то есть и формы времени». Одной из таких форм у великих писателей-реалистов второй половины XIX века, в частности у Толстого, у зрелого Чехова, была многоракурсность изображения усложнившейся жизни — изображение явлений, предметов в разных аспектах, с разных точек зрения. Чехов последовательно отказывается от роли всеведущего автора, от морализирующих разъ-

---

[1] Квятковский А. «Дуэль» А. П. Чехова. — «Литературная учеба», 1940, № 7, с. 40.

яснений. Он многое проводит, говоря словами В. В. Виноградова, «через призму сознания и речи героя», сопоставляет восприятия разных лиц, сталкивает противоречивые мнения героев. В сложной партитуре многоголосного произведения читателю предстоит услышать голос автора.

Еще до конца 80-х годов, когда задумывалась чеховская повесть, дуэль (в прямом, конкретном смысле этого слова) вызывала споры. «Остаток средневекового варварства», «устарелая пустая формальность», «предрассудок» — так принято было расценивать дуэль, и так говорят о ней некоторые герои повести. Но тут же высказано и другое мнение: «Дуэль есть дуэль, и не следует делать ее глупее и фальшивее, чем она есть на самом деле».

Содержание понятия «дуэль» оказывается объемным, раскрывается у Чехова, как и у его современника — В. Г. Короленко, в большей сложности благодаря тому, что авторы вызывают ассоциации с драматическими судьбами великих русских людей (Пушкина, Лермонтова), напоминают о «дуэльных» ситуациях, в которых оказывались известные литературные герои: Онегин, Печорин, Базаров и др. В понятие «дуэль» включают Короленко и Чехов защиту чести, человеческого достоинства, принципов и противостояние узаконенным нормам, традициям. «Начало нашего столетия, — читаем в статье В. Г. Короленко, — омрачилось двумя трагедиями». Они «кинули трагическую тень на всю дальнейшую историю нашей молодой литературы, и всякий раз, когда русский человек думает и говорит о дуэли, в его памяти невольно и неотразимо встают две скорбные тени... Мы помним, что гений и честь были на одной стороне барьера, — и эта именно сторона погибла» [1].

Пожалуй, ни в одном произведении Чехова нет такого количества отсылок к именам писателей, философов, литературных персонажей, как в «Дуэли». Упоминание знакомого читателю героя или известного имени автора выполняет неоднозначную идейно-стилистическую функцию. Это и усиление авторского голоса, проверка чужим опытом жизненности, глубины, справедливости убеждений каждого действующего лица, это и способ создания кон-

---

[1] Короленко В. Г. Русская дуэль в последние годы. — «Русское богатство», 1897, № 2.

такта с читателем, проявление доверия к нему, расчет на его ассоциации, это и своеобразное испытание героя.

Имена Пушкина, Тургенева, Толстого, Дарвина, Спенсера то названы в повести, то подразумеваются, звучат то в речи героев, то в авторском повествовании. Они являются одним из лаконичных средств оценки или самооценки действующего лица. Самойленко «не читал Толстого». В контексте это не только признак ограниченности, невежества героя, но и свидетельство популярности великого писателя, общественного его признания: стыдно не быть знакомым с творениями Толстого (Самойленко «сконфузился»).

Надежда Федоровна «читала Спенсера». Опять-таки в контексте это получает особое содержание: героиня не столько обнаруживает понимание спенсеровской теории, сколько отдает дань моде, как бы обретает патент на образованность, утверждает себя, свое право на эмансипацию.

Лаевский, настойчиво сближая себя с литературными героями, с «лишними людьми», пытается (до определенного момента) оправдать свою бездейственность, придать больше значения и веса своей личности, заглушить собственную совесть.

Фон-Корен прямо или косвенно ссылается на имена великих деятелей, философов, писателей для доказательства непогрешимости своих взглядов, своего образа жизни и для наиболее убедительного подтверждения неправоты противников, нелепости враждебных ему теорий.

Прямые и завуалированные упоминания имен в авторском повествовании как бы раздвигают сюжетные рамки, открывают окна в жизнь, в историю науки, искусства, литературы. Они вызывают в памяти читателя аналогичные ситуации, характеры, авторские раздумья в произведениях Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Толстого. Бегство героя от не удовлетворяющих его условий жизни (частный случай — на Кавказ) в поисках «дела», в надежде избавиться от скуки, испытание героя любовью к женщине, дуэлью — все это уже знакомое читателю по произведениям великих предшественников приобретает в повести Чехова новое конкретное содержание и новые оттенки выражения авторского отношения к изображаемому.

За редким исключением (ниже будет сказано о характере создания образов Кирилина, Ачмианова, Битюго-

вых) голос автора то сближается с голосом героя, то отдаляется от него. Монологи-размышления, прямая речь героя переходят в косвенную и несобственно прямую в авторском повествовании: «Погибла жизнь, бормотал он [Лаевский]... Зачем же я еще жив, боже мой? Он столкнул с неба свою тусклую звезду». Монолог: «Убьют ли его завтра утром...» — может быть по началу воспринят, как раздумье автора и лишь в финале монолога читатель узнает, что он принадлежит герою: «Так думал Лаевский».

Для Самойленко Лаевский — «величайшего ума человек», интеллигентный и порядочный, вызывающий сочувствие и желание помочь ему в беде. Дьякон Победов видит в Лаевском человека «шалого, распущенного, странного», но мягкого, интеллигентного, страдающего от своих недостатков и потому заслуживающего снисхождения. Зоолог фон-Корен ненавидит Лаевского за праздность, лень, моральную безответственность, готов насильственно изолировать его от общества.

Услышать в этом нестройном хоре голос автора, осмыслить свое отношение помогает читателю... Пушкин. В семнадцатой главе он даже видимый посредник между автором и читателем. Этой главе Чехов предпослал эпиграф из стихотворения Пушкина «Воспоминание»:

«...в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток.
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю».

О том, что автору «Дуэли», в пору работы над повестью, нужен был именно Пушкин, важно было именно это стихотворение поэта, ясно из такого факта: по его просьбе художник Левитан переписал и послал ему в Богимово текст пушкинского «Воспоминания» [1].

Эпиграф к семнадцатой главе — единственный в «Дуэли»; остальные двадцать с лишним глав не предварены эпиграфами. Даже зрительно, таким образом, эта глава,

---

[1] Письмо И. И. Левитана А. П. Чехову от июля 1892 г. — В кн.: И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1956, с. 37—38.

имеющая принципиальное значение, выделена автором. В ней не только намечается перелом в жизни Лаевского, подготавливается финал повести, но в пользу этого героя разрешается конфликт с его антагонистом фон-Кореном.

Здесь писатель с наибольшей силой обнаруживает сложность, большие потенциальные возможности Лаевского и судит его по законам высшей гуманности и справедливости.

До семнадцатой главы Чехов в своих зарисовках портрета, образа жизни, поведения Лаевского не оспаривал мнения фон-Корена о нем как о неврастенике: бледное, возбужденное лицо, манера мять пальцами манжеты, грызть ногти, истерика (у Битюговых), нервная вспышка (у Самойленко), постоянные перемены настроения, перебивы интонаций. Более того, Чехов как бы подчеркивал мнение фон-Корена, вызывал доверие читателя к его словам. Фон-Корен не клеветал на Лаевского, когда цитировал его или рассказывал о праздном образе его жизни. Наедине с самим собой или в обществе Самойленко Лаевский нередко произносит те самые слова, высказывает те самые суждения, которые ранее или позднее приписывал ему фон-Корен в доказательство стремления Лаевского к самооправданию: «В наш нервный век», «Мы люди восьмидесятых годов», «Для нашего брата неудачника и лишнего человека», «Мы, дворяне, вырождаемся», «Мы искалечены цивилизацией» и т. д.

Так характеристика Лаевского, данная фон-Кореном, как будто имеет резон, основана на реальных фактах. Но это не исключает спора автора с фон-Кореном (в заглавие входит, оказывается, и еще один содержательный оттенок: дуэль автора с героями).

В «Дуэли» «зоолог фон-Корен видит ничтожество Лаевского и говорит об этом всем окружающим. Фон-Корен во всем прав и кругом виноват... Лаевский ведет себя плохо, но у него есть сердце; под влиянием жестоких уроков жизни он принуждает себя стать другим... Чехову удалось показать неправду фон-Корена только потому, что фон-Корен говорил и правду»[1].

В семнадцатой главе — своеобразный диспут автора с фон-Кореном. Как ни прав фон-Корен, презирая Лаевского за праздность, безволие, распущенность, он все же

---

[1] Эренбург Илья. Перечитывая Чехова. Л., 1960, с. 67.

недостаточно знает Лаевского, слишком односторонне и прямолинейно судит о нем, упрощает его, а значит, несправедлив к нему. Фон-Корен не предполагает, что Лаевский может глубоко осознать свои ошибки.

В семнадцатой главе, из которой мы узнаем о трагическом состоянии Лаевского перед дуэлью, нет ни тени авторской иронии. Здесь своеобразной заменой открытого выражения сочувствия Лаевскому являются пушкинские строки из «Воспоминания», о которых В. Г. Белинский писал: «Человек оплакивает свои заблуждения. И этим доказывается то, что... он глубоко страдал от них и свободно сознавался в них перед судом своей совести»[1].

Пережитое Лаевским до этого момента (ненависть фон-Корена, вызов на дуэль, измена Надежды Федоровны), близость смерти, сознание вины перед опозоренной женщиной и перед людьми (за равнодушие к их страданиям), перед самим собой, беспощадная переоценка прожитой жизни, жажда «полного обновления» — все это придает раздумьям Лаевского драматические оттенки, возвышает его в глазах читателя.

«Ошибаться и усовершенствовать суждения свои, — говорил А. С. Пушкин, — сродно мыслящему созданию... бескорыстное признание в оном требует душевной силы»[2].

То, что Лаевскому доступны, хотя бы в особый, трагический момент жизни, высокие чувства и мысли, уже само по себе как бы зачеркивает характеристики, данные ему фон-Кореном: «Прикидывается необыкновенно сложной натурой», «ничтожество», «мерзавец», «шарлатан», «недурной актер и ловкий лицемер», «продувная бестия», «ловкий мазурик».

Показывая в финале, что Лаевский «скрутил себя», что он делает первые, хотя и робкие, шаги к новой, трудовой и чистой жизни, Чехов оспаривает жестокий приговор фон-Корена: уничтожить Лаевского или отдать в исправительное заведение, отправить на каторжные работы, приговор, вынесенный якобы во имя спасения общества, в интересах человечества, великих целей усовершенствования человеческой породы.

Здесь также поставлена под сомнение прозорливость

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1955, с. 349—350.
[2] Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 10. М.—Л.; 1964, с. 132.

фон-Корена, уверенного в точности своих предсказаний. Он не смог «предвидеть эту перемену» Лаевского. Не предвидел фон-Корен многого и в самом себе: ни возможности ошибок, ни минут слабости, ни желания идти на примирение с противником. «Рука бы не дрогнула», — заявлял он в ответ на вопрос Самойленко, смог ли бы он убить Лаевского. Но рука все же дрогнула, и фон-Корен промахнулся. Дуэль и для фон-Корена, твердого, сильного, волевого человека, оказалась достаточно трудным испытанием. «Дуэль, — говорит он дьякону, — утомила меня. Я ужасно ослабел».

Сложность авторской позиции долгое время не была уловлена критиками, негромкий авторский голос не сразу услышан читателями. Одни считали, что Чехов «уничтожает» Лаевского»[1], другие склонны были видеть в авторе апологета этого героя и заявляли об искусственности финала повести[2]. Не веря в возрождение Лаевского и Надежды Федоровны, они требовали стереотипных решений: герои должны пойти или по пути дальнейшего падения, или, поднявшись до осознания и порицания своей пустой, пошлой жизни, кончить самоубийством. Эти читатели и критики (так же, как чеховский фон-Корен) рассуждали о Лаевском (да и о самом авторе) механистически. Они не видели противоречий Лаевского, внутренней его борьбы, потенциальных возможностей к перемене, способности всмотреться в себя и осудить себя. Они основывали свой приговор Лаевскому лишь на субъективной его вине, игнорируя значение исторического состояния общества, объективные жизненные обстоятельства конца 1880-х годов, которые и обусловили драматическую судьбу русского интеллигента.

Не заметили некоторые авторы работ о Чехове (и позднейшего времени) того, что для писателя «возрождение» Лаевского вовсе не тождественно коренному его изменению. Ясно, что Лаевскому дорогой ценой достанется обновление. В финале повести говорится лишь о начале пути, полного лишений, страданий, пути к себе — общественному, трудовому человеку. Пока еще Лаевский «жалок, робок, забит», он вовсе «не орел», не победитель.

---

[1] Александров Г. И. Семинарий по Чехову. М., 1957, с. 182.

[2] Письмо Д. С. Мережковского А. П. Чехову 16 дек. 1891 г. — Отдел рукописей ГБЛ, ф. 331, к. 51, ед. хр. 58.

В Лаевском еще современники Чехова (например, М. Горький)[1] увидели потомка «лишних людей», как в Иванове, Лихареве («Иванов», «На пути»), в герое рассказа «Верочка» и др. Чехов выразил в этих произведениях свое отношение и к исторической судьбе этого типа русской жизни, существование и гибель которого, по словам В. В. Воровского, «имели крупный общественный интерес»[2], и к спорам вокруг них. Вовсе не будучи склонным к идеализации этого героя, он как бы предостерегал и от упрощенной, «писаревской» трактовки наследника «лишних людей»: «Прочел опять критику Писарева на Пушкина... Человек развенчивает Онегина, Татьяну, а Пушкин остается целехонек. Писарев дедушка и папенька всех нынешних критиков, в том числе и Буренина. Та же мелочность в развенчивании, то же холодное и себялюбивое остроумие и та же грубость и неделикатность по отношению к людям» (т. 15, с. 341).

Чтобы доказать никчемность Онегина и убедить читателя в том, что Пушкин и Белинский напрасно явились защитниками «нравственной гнилости и тряпичности», незаслуженно возвели в степень драматизма страдания этого героя — «мелкого, трусливого, бесхарактерного и праздно шатающегося франтика», Писарев предложил свое продолжение романа, создал новую финальную ситуацию, более соответствующую, по его представлению, пушкинским героям: Онегин, добившись любви Татьяны, увез бы ее куда-нибудь. Между ними «завязались бы немедленно такие скрипучие и мучительные отношения, которых бы не выдержала ни одна порядочная женщина». Дело кончилось бы тем, что «бедной, опозоренной женщине пришлось бы... втянуться поневоле в самый жалкий разврат. Если бы Пушкин захотел и сумел написать такую главу, то она, мне кажется, обрисовала бы онегинский тип ярче, полнее и справедливее, чем обрисовывает его теперь весь роман. Но для того, чтобы подвергнуть онегинский тип такому жестокому и вполне заслуженному унижению, самому Пушкину, очевидно, было необхо-

---

[1] См.: Смирнова А. Д. Пометы М. Горького на книгах И. С. Тургенева. — «Русская литература», 1968, № 4, с. 67.

[2] Воровский В. В. Лишние люди. — В кн.: Литературно-критические статьи. М., 1956, с. 103.

димо стать выше этого типа и относиться к нему совершенно отрицательно»[1].

Чехов использовал в «Дуэли» «писаревский» финал, написал «такую главу», и все же он оказался в отношении к «лишнему человеку» на новом этапе жизни ближе к Пушкину и Белинскому, чем к Писареву. Писатель дал право своему герою на «сообразное с человеческим достоинством страдание» и психологически мотивировал «возрождение» Лаевского (под влиянием несчастий и потрясений) для любви, труда и высоких помыслов. Тем самым автор «Дуэли» выразил свое отрицательное отношение к вульгарно-прямолинейному пониманию фон-Кореном этого не сошедшего еще с исторической сцены типа русской жизни и пробуждал в современных Лаевских чувство гражданской ответственности.

И картины жизни, представленные в чеховской «Дуэли», и судьбы героев, в частности обновление Лаевского, являются своего рода авторскими «поэтическими аргументами» против фон-кореновских жестких, односторонних построений.

Мы уже говорили, что Чехов начал работать над этой повестью в конце 80-х годов, еще до сахалинского путешествия. Некоторые детали замысла сохранились в его письме 1888 г.: «Форму избрал фельетонно-беллетристическую. Порядочный человек увез от порядочного человека жену и пишет об этом свое мнение; живет с ней — мнение; расходится — опять мнение. Говорю... о предрассудочности «несходства убеждений», о Военно-Грузинской дороге, о семейной жизни, о неспособности современного интеллигента к этой жизни, о Печорине, об Онегине...» (т. 14, с. 239).

Диспуты, рассуждения героев «Дуэли», упоминания в повести имен предков современного «лишнего человека», сюжетная ситуация (порядочный человек увез... жену), место действия (Кавказ) — все это дает основание утверждать, что в этом письме идет речь о первых набросках будущей повести. Однако осуществить замысел (уже в ином плане и масштабе) оказалось возможным лишь после возвращения с Сахалина.

Читатели Чехова, по свидетельству современных кри-

---

[1] Писарев Д. И. Пушкин и Белинский. — Собр. соч., т. 3. М., 1956, с. 330, 333, 351.

тиков, ожидали от первой повести, написанной после «большого путешествия в отдаленную часть Азии», «нечто крупное, яркое, сильное». Повесть оправдала ожидания. В. Л. Кигн (Дедлов) писал автору 17 января 1904 г. «Когда я читал «Сахалин», мне думалось, что тамошние краски сильно пристали к Вашей палитре. Почему-то мне кажется, что и великолепнейшая «Дуэль» вывезена отчасти оттуда»[1]. А. Роскин в конце 1930-х годов утверждал, что Чехов прибегнул к приему перенесения: имел в виду Сахалин, в частности чиновников, страдающих там ностальгией, но перенес действие на юг России, чтоб избежать беспросветной мрачности узкого сахалинского мира и придать изображаемому «более общий смысл, более широкое реальное значение»[2].

Воздействие сахалинских впечатлений сказалось не в конкретных деталях повести (ностальгия и т. д.). «Дуэль» несет в себе мироощущение писателя времени сахалинского путешествия, его раздумья, чувства, настроения.

Сахалинская поездка помогла Чехову решительно стать на защиту личности, осознать большую роль мыслящей интеллигенции и огромную ответственность ее перед самой собой, перед народом. Писатель увидел и то, что развитие личности нередко приводит к эгоцентризму, к изоляции от общества, от народа.

Размышления дьякона Победова, как и других героев, разумеется нельзя отождествлять с чеховскими. Более того, идея всепрощения, к которой склоняется дьякон, активно оспаривается в повести. После Сахалина автору открылась особенно ясно правда протеста, противления злу. Однако в горьких воспоминаниях о своем тяжелом детстве инфантильного, смешливого дьякона, убежденного в том, что «вера горами двигает», непосредственно любящего жизнь и людей, огорченного враждой порядочных, интеллигентных людей, есть что-то близкое самому автору. «Вместо того, — думает дьякон, — чтобы от скуки и по какому-то недоразумению искать друг в друге вырождения, вымирания, наследственности и прочего... не лучше ли спуститься пониже и направить ненависть и гнев туда, где стоном гудят целые улицы от грубого невежества, алчности, попреков, нечистоты, ругани...»

---

[1] Отдел рукописей ГБЛ, ф. 331, к. 47, ед. хр. 36.
[2] Роскин А. А. Чехов. Статьи и очерки. М., 1959, с. 211, 213.

Для Чехова, как для дьякона, тяжкая доля народа не раз навсегда установленное и «не объект сторонних наблюдений, а нечто глубоко личное, свое, выстраданное, прочувствованное, ненавистное... Господствующим настроением этого отрывка является личная боль воспоминаний... указание на авторский угол зрения, на ту позицию, ту вышку, с которой писатель глядел и на народ и на интеллигенцию»[1].

В «Дуэли» даны крупным планом центральные герои — Лаевский и фон-Корен, их образ жизни, их споры. В какой мере выстраданы убеждения каждого из них, как соотносятся эти убеждения с личной практикой спорящих, с жизнью окружающих, читатель поймет лишь в том случае, если не упустит из поля зрения ни одной детали произведения. Тогда он осудит и преступное безделье Лаевского, и ограниченность, жестокость фон-Корена, и неполноценность гуманизма Самойленко.

«По-моему мы обязаны помогать нашим ближним», — скажет Самойленко, и он же равнодушно пройдет мимо умирающего под забором голодного турка. Своего «замученного денщика» назовет он не иначе, как «скотиной», «раззявой», будет злобно таращить на него глаза, кричать и топать ногами. В павильоне лакею («человеку» — в окончательном тексте) Мустафе Самойленко говорит «ты», с гребцами строг и груб: «Отчего не доложили? Остолопы!», «Не опрокинули бы тебя эти дураки».

Никому, кроме автора, нет дела до утомленного, невыспавшегося кучера, ранним утром привезшего господ на дуэль, до людей, подошедших во время пикника к костру: огонь освещает их «лохмотья от плеч до колен».

Некогда полные смысла, высокие слова о «страдании народа», произносившиеся людьми, не только искренне сочувствующими народу, но и действующими во имя него, обесцениваются, лишаются содержания, так как сказаны почти механически человеком, весьма далеким от народных нужд: «Я не понимаю (говорит Надежда Федоровна), как это можно серьезно заниматься букашками и козявками, когда страдает народ». Фальшь этих невыстраданных слов — отголоски чужих суждений — почувствовал даже Лаевский, по словам автора, «разделяв-

---

[1] Питляр И. А. О художественном своеобразии рассказов А. П. Чехова. — В кн.: Творчество А. П. Чехова. М., 1956, с. 175.

ший ее мнение». Не только для полицейского пристава Кирилина, но и для «доброго, великодушного» доктора Самойленко татарин Кербалай — «скотина», «Кербалайка», «татарская морда». Будничные мелочи — свидетельство привычного, устоявшегося порядка вещей. И потому в повести подчеркнуты повторяемость, однообразие, автоматизм привычек: изо дня в день, обыкновенно, как это часто бывает, как водится... Обыкновенно в 8 часов утра (с этого начинается повесть) чиновники и приезжие купаются в море, потом идут в павильон пить кофе или чай. Каждое утро Самойленко подавали кофе, воду, коньяк, и он в одной и той же последовательности «сначала выпивал коньяк, потом горячий кофе, потом воду со льдом, и это, должно быть, было очень вкусно, потому что после питья глаза у него становились масляными, он обеими руками разглаживал бакены и говорил, глядя на море: «Удивительно великолепный вид!» За эпически спокойными наблюдениями со стороны, фиксирующими последовательность бытовых подробностей, скрыта авторская ирония. Союз «потому что» устанавливает причинно-следственную связь между сытостью и самодовольством, сытостью и любованием природой, красоты которой в другом состоянии не всегда заметит Самойленко.

В буднях, в малом, в пустяках отражается в чеховской повести общее состояние современной жизни. Из малых неправд и полуправд складывается большая неправда. Еврейка выдает себя за грузинку, статский советник Самойленко не прочь выглядеть в глазах окружающих более высоким «чином». Здесь проявление и индивидуальных психологических черточек этих лиц, и общественных отношений: национального деспотизма, чиновной иерархии с завидными привилегиями ее высоких степеней. Впрочем, некоторые герои (Лаевский, Надежда Федоровна) понимают ложность привычного порядка вещей, но их попытки к освобождению от него традиционны, иллюзорны.

Лаевский едет на Кавказ, спасаясь от пошлой и пустой жизни, а сам ведет там такую же праздную жизнь. Он решает бежать в Россию, бежать, как из плена, в Петербург, но оказывается, что лишь обманывает самого себя. А большую правду Лаевский может купить только ценой больших страданий, переоценки своей жизни.

Иллюзорны и представления фон-Корена об универ-

сальности его социал-дарвинистской теории, будто бы установившей вечные законы человеческого общества.

Обнаружение Чеховым у современников больших и малых иллюзий, обращение читателя к реальной жизни, к ее противоречиям отвечали требованиям времени. Именно в эти годы В. И. Ленин писал: «Первая обязанность тех, кто хочет искать «путей к человеческому счастью» — не морочить самих себя, иметь смелость признать откровенно то, что есть» [1]. И через несколько лет: «Прогресс состоит... в освобождении от вредных иллюзий... Мы никогда и ни в каком случае не откажемся от решительной борьбы с теми иллюзиями, которых так много в неразвитом политически русском обществе вообще и русском либеральном обществе в частности» [2].

Одна из иллюзий — спенсеровское представление о стабильности, «равновесии» жизни (имя Спенсера не раз названо в повести). Автор же «Дуэли» замечает мельчайшие признаки внутреннего процесса разрушения в обществе, видит относительность кажущейся неподвижности бытия: идет подспудная ломка привычных норм, утрачивают свое содержание некоторые понятия, обнаруживается инерция употребления ряда слов.

Выражения «человек порядочный», «благовоспитанный» оказываются простой заменой слов: «человек из привилегированного круга», если это относится к купчику Ачмианову. Этот «благовоспитанный юноша» по-купечески готов купить любовь женщины; он не будет гнушаться никакими средствами для удовлетворения мелкого чувства мести: в ход пойдут провокационные действия, подслушивание, подглядывание.

Полицейский пристав Кирилин, с угрюмой настойчивостью терроризирующий несчастную, жалкую женщину, во имя грошовой амбиции и грошового чувства чести желающий во что бы что ни стало «проучить» ее, тоже считает себя порядочным человеком. И это настойчиво подчеркнуто Чеховым в окончательном тексте, в словах Кирилина, обращенных к Надежде Федоровне: «Вы просто не умеете обращаться с порядочными людьми», «Я человек порядочный и сомневаться в этом никому не позволю», «Если вы сегодня не назначите мне свидание, то я приму меры, уверяю честным словом. Так с порядочны-

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 407.
[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 5, с. 71.

ми людьми не поступают», «Я порядочный человек и требую, чтобы со мной поступали, как с порядочным человеком».

Слово «проучить» неоднократно звучит в «Дуэли», и именно тогда, когда наносится ущерб подлинной порядочности, когда человек в ослепленном состоянии гнева, ненависти, обиды берет себе право казнить другого. «Следовало бы проучить этого молодца», — говорит фон-Корен о Лаевском. «Надо этого господина проучить», — заявляет Лаевский своим секундантам перед дуэлью с фон-Кореном.

Относительность содержания слова «порядочность», утрата высокого смысла этого понятия, включающего понятия «благородство», «цивилизованность», обнаруживаются и в сцене дуэли: «Убийство, которое сейчас совершит порядочный человек среди бела дня в присутствии порядочных людей...».

Теряет свое высокое содержание и понятие «любовь», когда этим словом определяют Ачмианов и Кирилин свое чувство к Надежде Федоровне. Утратили подлинный смысл слова: «любовь к ближнему», если существуют теории, оправдывающие уничтожение слабых, или если допускаются исключения: презрение к слугам, ненависть к инородцам.

Чехов в «Дуэли» то и дело соотносит кажущееся, видимое и истинное, глубинное. И это органически связано с самой формой авторского повествования (в аспекте героя). Не потому ли так часто звучит в повести слово «казалось»? Надежде Федоровне казалось, что она «самая красивая и молодая» женщина в городе, что она одевается изящно и со вкусом, легка, «как перышко», «воздушна, как бабочка», что все любуются ею, и именно в это время она в глазах других людей выглядит «экстравагантной, «содержанкой», «кокоткой», в глазах автора — несчастной, потерянной, а в минуты прозрения и сама она видит себя «мелкой, пошлой, дрянной и ничтожной». Эта самохарактеристика внесена в окончательный текст.

Когда Надежда Федоровна «ехала на Кавказ, ей казалось, что она в первый же день найдет здесь укромный уголок... будет садить цветы и овощи, разводить уток и кур, принимать соседей, лечить бедных мужиков и раздавать им книжки», а жизнь ее на Кавказе одинокая, бесцельная. Надежде Федоровне «казалось, что она ви-

новата перед Лаевским в том... что не сочувствует его мечтам о трудовой жизни, ради которой он приехал сюда на Кавказ, и была она уверена, что сердится он на нее в последнее время именно за это». Лаевский же был раздражен потому, что разлюбил ее. Он уже далек теперь от тех мечтаний, которые по наивности и по инерции ему приписывает Надежда Федоровна. Видя перемену в Лаевском, испытывая в глубине души недовольство собой, Надежда Федоровна боится посмотреть правде в глаза и создает все новые и новые иллюзии, не лишенные мелодраматического оттенка: покинуть Лаевского, заняться переводами или открыть где-нибудь в глуши библиотеку, высылать ему «от неизвестного» деньги, вышитые сорочки, табак и вернуться к нему, когда он будет стар, опасно болен, нуждаться в ее помощи.

Марье Константиновне кажется, что она держит в руках истину, так как не отступает от принятого издавна нравственного кодекса; она наставляет на «правильный» путь «страшную грешницу», благословляет ее на «законный чистый союз». Но с точки зрения автора эта «истина» равна мещанским предрассудкам, грубо деспотически стесняющим свободу личности, сама же носительница этой «истины» представлена им клушей, ревниво оберегающей свое насиженное гнездо.

Духовный мир Марьи Константиновны Битюговой (так же, как Кирилина, Ачмианова) столь беден, что автор исчерпывает его лишь в своем описании: миндалевидное выражение глаз, миндальная улыбка, «добрая, восторженная и деликатная особа, говорящая протяжно и с пафосом». Из дальнейшего повествования читатель увидит, что и темы и речевые ресурсы Марьи Константиновны весьма ограничены. Повторяются рассуждения о семье, о любви, повторяются одни и те же слова («дорогая», «милая», «как приятно», «очаровательно»), повторяются в pendant к ним и авторские ремарки: «восторженно», «восторженно задыхаясь», «всплескивая руками». В этом случае Чехов не прибегает к подтексту. У читателя складывается представление о штампованных мыслях и чувствах Марьи Константиновны из открытого авторского повествования. Сам автор прямо скажет о неискренности, болтливости Марьи Константиновны (проговорилась об именинах, о пикнике, принужденно засмеялась) или как бы невольно выдает свое отношение

в иронически звучащем слове: «*закудахтала* Марья Константиновна».

Иной метод изображения доктора Самойленко. Авторская оценка как бы равноправна с оценками лиц, окружающих героя, и читателю предоставлена возможность создавать впечатление о Самойленко на основании разных мнений. «Самойленко на всякого вновь приезжего производил неприятное впечатление бурбона и хрипуна, но проходило два-три дня после первого знакомства, и лицо его начинало казаться необыкновенно добрым, милым и даже красивым». В авторское повествование включаются здесь мысли и слова Лаевского, увидевшего на берегу «своего приятеля, военного доктора Самойленко». И не только Лаевского. Когда о Самойленко говорится, что он «всем давал деньги взаймы, всех лечил, мирил, устраивал пикники, всегда за кого-нибудь хлопотал и просил», то читатель узнает об установившейся репутации, которая в ходе повести во многом остается непоколебленной. Самойленко в самом деле как врач навещает Надежду Федоровну, устраивает пикник, хлопочет о других (держит, например, для приезжающих «нечто вроде табльдота»), готов дать взаймы Лаевскому, всех мирит: «Помирился бы ты с фон-Кореном», «Когда поедешь, с матерью помирись».

И все же, представляя читателю Самойленко, автор говорит: «По общему мнению», т. е. судит пока о Самойленко только по сложившейся репутации: «По общему мнению, он был безгрешен и водились за ним только две слабости: во-первых, он стыдился своей доброты и старался маскировать ее суровым взглядом и напускною грубостью, и, во-вторых, он любил, чтобы фельдшера и солдаты называли его вашим превосходительством, хотя он был только статским советником».

Это «общее мнение» вовсе не тождественно авторскому, — разумеется, Самойленко порядочный человек в том смысле, что не станет распространять мещанских сплетен о своих друзьях и знакомых, сконфузится, когда при нем будут «выворачивать наизнанку» интимные отношения или когда ему придется отказать «порядочному человеку» в деньгах. Но вопреки «общему мнению» для Чехова Самойленко вовсе не безгрешен, и слабости его не столь малы, как кажется окружающим. Самойленко не задумывается над жизнью, для него все просто, все

решено, любовь его к людям не освещена разумной справедливостью, а те, кого он без особых оснований называет своими друзьями, уравнены им одной формулой: «величайшего ума человек». В этом проявление не только доброты героя, но и бездуховности. В то время как вокруг него люди бьются над «проклятыми» вопросами, страдают, ненавидят, ссорятся, неистово ищут правды, Самойленко добродушно спокоен, уравновешен. Волнуют же, сердят, радуют или печалят его главным образом житейски-бытовые подробности. Вот за обедом фон-Корен развивает свою теорию об уничтожении таких людей, как Лаевский, и Самойленко («по общему мнению», «безгранично добрый, благодушный человек») не может принять жестокого приговора собеседника. Но в этот же момент его ужасает то, что дьякон ест фаршированные кабачки без перца: «С перцем, с перцем! — закричал он отчаянным голосом».

Замечаем, что сердечность и добродушие Самойленко нередко оборачиваются прекраснодушием и равнодушием. В пьесе «Леший», написанной незадолго до «Дуэли», Хрущов, высказывающий многие авторские мысли, говорил: «Много добродушных людей на свете, и это всегда казалось мне подозрительным! Добродушны они... от того, что равнодушны» (т. 11, с. 416). И не случайно, что в самый опасный момент жизни своих друзей Самойленко устраняется. На вопрос фон-Корена, поедет ли он на дуэль, Самойленко отвечает: «Нет, боже сохрани. Я и так измучился». Оказывается, он уже говорил с доктором Устиновичем, жестким мизантропом, который дал согласие поехать. Дуэль могла кончиться «убийством» или ранением, врач Самойленко мог быть полезен, но, судя по его поведению в этом случае, мера его дружбы, любви, самопожертвования была не столь велика.

На первый взгляд Самойленко, с его непосредственным чувством доброты, как будто имеет сходство с дьяконом Победовым. Но дьякон живет более интенсивной духовной жизнью. Он решает для себя серьезные вопросы: «Какою мерою нужно измерять достоинства людей, чтоб судить о них справедливо?» У него свое представление о нравственном критерии, о природе человеческой. Потрясенный дуэлью, чуть было не свершившимся убийством, он дважды повторяет: «Как это противно природе человеческой». Не случайно беседы именно с ним остав-

ляют след в душе фон-Корена: «Ах, дьякон, дьякон... Люблю я с вами разговаривать», «Спасибо вам... за хорошие разговоры». Казалось бы наивные, тревожные вопросы и возражения дьякона порой ставят в тупик, даже уверенного в непогрешимости своих взглядов фон-Корена: «Какой у вас критериум для различения сильных и слабых?.. Ведь возможны ошибки!»

Хотя о Самойленко сказано, что он «никогда не читал Толстого», а говоря о дьяконе, Чехов имени Толстого не называет вовсе, герои эти как бы стихийно исповедуют «всеобщую любовь», ассоциирующуюся с христианским и толстовским учением. В повести эта доктрина подвергается испытанию. Чехов сомневается в осуществимости теории «всеобщей любви» в условиях современного антагонистического общества. И убедительными аргументами в пользу этого сомнения являются опыт, воспоминания дьякона и отношение Самойленко к «тем, кто пониже».

В «Дуэли», как позднее в повести «Моя жизнь», ставится и другой, условно говоря, «толстовский» вопрос: прогресс, цивилизация, развитие культуры не облегчили положения народа, не принесли счастья каждому человеку, не сохранили и не умножили нравственных ценностей.

В пору работы над «Дуэлью» Чехов много думал о Толстом, читал и перечитывал его художественные творения, с удивлением и восторгом следил за огромной общественной деятельностью великого писателя, критической литературой о нем: «Из писателей предпочитаю Толстого», «Номером первым считается Толстой». И в то же время Чехов уже сознавал, что «никогда не будет толстовцем» (т. 15, с. 238).

Имя Толстого многократно звучит в «Дуэли». Толстой помогает автору и героям осознать свое отношение к жизни, к человеку. В повести утверждается также, что нельзя быть нейтральным, бесстрастным читателем Толстого. Мысли великого писателя, художественные картины, человеческие характеры, созданные им, отдельные детали входят в сознание столь активно, что человек в повседневной жизни опирается на наблюдения Толстого, принимает или оспаривает его суждения, проверяет себя его опытом и опытом его героев.

Нелюбовь Лаевского к Надежде Федоровне выражается главным образом в том, что он усматривает ложь в каждом ее (физическом и духовном) состоянии и дви-

жении: в том, как она причесана и одета, как перелистывает страницы журнала или пьет кофе. Фальшь видит Лаевский и в ее болезни, и в книгах, которые она читает, и в отношениях ее с людьми, и в высказанных ею мыслях. И здесь на помощь герою приходит Толстой: «На этот раз Лаевскому больше всего не понравилась у Надежды Федоровны ее белая открытая шея и завитушки волос на затылке, и он вспомнил, что Анне Карениной, когда она разлюбила мужа, не нравились прежде всего его уши, и подумал: «Как это верно, как верно!»

Фон-Корен, объясняя со своей (социал-дарвинистской) позиции непризнание массой внебрачной любви, отвращение к распущенности, потребность в чистой любви, приводит в доказательство наряду с жизненными фактами трагическое состояние толстовской Анны Карениной.

Критики Чехова не только сближали с произведениями Толстого некоторые проблемы и ситуации «Дуэли», но видели в Чехове «достойнейшего, славного ученика» великого писателя в верном и рельефном изображении жизни, постановке больших социальных и этических вопросов, в тонкости психологического анализа. При этом нередко противопоставляли толстовским убедительным финалам конец чеховской повести.

Ко времени работы над «Дуэлью» наметились уже (а в самой повести выразились) расхождения Чехова с Толстым, с некоторыми его взглядами, с дидактической «манерой выражаться». Знаменательно, что, не принимая предложенного Сувориным заглавия «Ложь», Чехов вспоминает именно Толстого: «То, что мы имеем деньги и едим мясо, Толстой называет ложью, — это слишком» (т. 15, с. 240). Отголоском начавшейся полемики с Толстым является и то место в письме от 30 августа 1891 г. по поводу «Дуэли», в котором Чехов заявляет, что любит «в истории человечества культуру, выражающуюся в коврах, рессорных экипажах и остроте мысли» (т. 15, с. 239).

В «Дуэли» автор полемизирует с толстовским непризнанием женской эмансипации (в обществе и государстве), наиболее ясно высказанным в «Крейцеровой сонате», повести, которая до сахалинской поездки восхищала Чехова (т. 13, с. 136) и которая не удовлетворяла его после возвращения. Дидактическое же объяснение в «Крейцеровой сонате» («Послесловие») вовсе им не было принято: «Убейте меня, но это глупее и душнее,

чем «Письма к губернаторше», которые я презираю» (т. 15, с. 240).

В «Дуэли» показан трудный путь к равноправию обыкновенной женщины, не героини, Надежды Федоровны. Ей пришлось столкнуться с предрассудками, укоренившимися далеко не только в мещанской среде (Марья Константиновна), но и в интеллигентной (фон-Корен) и в народной среде: кухарка Ольга, молодая солдатка, брезгливо смотрит на Надежду Федоровну. Ольга «жила с законным мужем и потому считала себя лучше и выше ее». На примере Надежды Федоровны видна и неподготовленность обыкновенной женщины к последовательному осуществлению идеи женского освобождения. Однако толстовскому аскетическому рецепту в «Послесловии» Чехов противопоставил защиту женской независимости, человеческого достоинства, равенства не только в семье, но и в обществе.

Автор «Дуэли» говорил, что не приемлет отношения Толстого к цивилизации, науке, его «невежничанья» с медициной. К научному труду, энергии изысканий фон-Корена относится Чехов явно уважительно, хотя и не разделяет многих его убеждений. Рядом с бездеятельными людьми — Лаевским, Самойленко, дьяконом — фон-Корен, приучивший себя к систематическому труду, поставивший определенную цель — изучение фауны Черного моря — выглядит человеком сильной воли, служителем и даже подвижником науки. Но для Чехова (и в этом он согласен с Толстым) цель науки не может быть нейтральна к способам достижения ее, к субъективным побуждениям, к нравственному облику ученого.

Автор вступает в спор с фон-Кореном, у которого «рука бы не дрогнула» уничтожить человека во имя маниакальной идеи спасения цивилизации, «улучшения человеческой породы». И портрет фон-Корена, написанный автором, и характер общения этого героя с людьми обнаруживают внутренний его мир. Подчеркивается прежде всего уверенность фон-Корена в себе, любование собой, своим франтоватым костюмом, своими мыслями, своей речью.

Все в нем противостоит слабому, нерешительному, зависимому от обстоятельств Лаевскому. И не только в главном, но и в деталях эти герои — антиподы. В финале фон-Корен уезжает «в день, назначенный им для отъез-

да». На море неспокойно, дует норд-остовый ветер, хлещет холодный крупный дождь, но воля, упрямое желание исполнить задуманное, гонят фон-Корена. Здесь — скрытая параллель с другим эпизодом: Лаевский ранее тоже назначал день отъезда, горячо стремился осуществить свое намерение и... не уехал.

Как наблюдения фон-Корена о Лаевском используются автором в его зарисовках Лаевского, так и наблюдения Лаевского о фон-Корене поддерживаются в авторском повествовании. Перед читателем «придирчивый прокурор», холодно-снисходительный к окружающим, убежденный в исключительности своей личности, в универсальности выводов, полученных им эмпирическим путем.

В то время, когда тенденция противостоять обывательщине, общественной и нравственной дряблости, бездеятельности порой принимала форму защиты крайнего индивидуализма, самообособления личности, Чехов полемически наделил фон-Корена «наполеоновскими» чертами. По словам Лаевского, из него мог бы выйти «гениальный полководец». Он умел бы топить в реке свою конницу и делать из трупов мосты. Фон-Корен принимает порой «наполеоновские» позы: «скрестив руки и поставив одну ногу на камень, стоял на берегу около самой воды и о чем-то думал».

Брат писателя — М. П. Чехов — вспоминает, что в беседах с зоологом Вагнером, абсолютизировавшим наследственность, необратимость процесса вырождения, Антон Павлович, вынесший с Сахалина другие впечатления, опровергал биологический фатализм, «держался того мнения, что сила духа в человеке всегда может победить в нем недостатки, полученные в наследство».

В «Дуэли» схематичной теории фон-Корена, механическому перенесению биологических законов на общественную жизнь людей противостоит авторская точка зрения. Для писателя-психолога человек — неповторимая индивидуальность, жизнь — процесс непрерывного движения, а миссия художника — исследование сложных сцеплений жизненных фактов и явлений.

В процессе работы над «Дуэлью» Чехов жаловался на то, что в повести нет движения. «Это меня пугает», — писал он (т. 15, с. 164). Жалобы эти нужно понимать как указание автора на внешнюю ее статичность, «бессобытийность». Вчитавшись в повесть, видишь, как настойчи-

во расставляет автор временные вехи: вечером того же дня, на другой день, через три дня... Временная протяженность невелика (всего лишь несколько дней), и она соответствует неторопливому течению повседневной жизни. Лишь однажды — в финале повести — скачок: действие происходит через три месяца. Но скачок этот подготавливается внутренним движением. Для Чехова состояние жизни, человека не статично, а кризисно, конфликтно, драматично; оно проявляется в столкновениях героев в их спорах, ссорах. Впрочем, большей частью в повести события назревают, но не совершаются (предполагавшийся отъезд Лаевского) или происходят не с той интенсивностью, не с тем финалом, которые им соответствуют (дуэль). Даже целиком принадлежавший быту скандал (который обещает Надежде Федоровне Кириллин или на который рассчитывает Ачмианов, провожая Лаевского к месту измены Надежды Федоровны) не осуществляется. Обычно событие (например, вызов Лаевским фон-Корена) не является результатом сознательных действий героя, а возникает неожиданно, импульсивно, хотя и подготовлено душевным состоянием, взаимоотношениями героев. И конфликт разрешается «мягко», вне логики происходящего.

Автор «Дуэли» воспринимает жизнь в движении. В его изображении динамичны и природа, и человек, и отношения людей. Формой проявления сложности, внутренней динамики жизни и авторского сознания является многоракурсность изображения, постоянные перемещения центров авторского повествования. В первой и второй главах в поле внимания писателя Лаевский, в третьей и четвертой — фон-Корен, в пятой — Надежда Федоровна... Автор то соединяет героев (в сценах пикника, именин, отъезда фон-Корена), то разъединяет их. В десятой, четырнадцатой главах крупным планом изображена Надежда Федоровна, в шестнадцатой—фон-Корен, в семнадцатой — Лаевский. Автор как бы просматривает, чем заняты, с кем общаются, о чем думают и говорят в один и тот же день и час герои-антиподы наедине сами с собой.

Одни и те же явления даны в разных аспектах или разные явления — в одну и ту же единицу времени. Это требует активности читательского восприятия, сопоставительного анализа. В шестнадцатой главе, например, освещается и озвучивается то одна, то другая группа еду-

щих на пикник: фон-Корен уговаривает дьякона (они позади всех) отправиться в дальнюю экспедицию и не соглашается принять контраргументов дьякона. В экипаже, в котором едут впереди дамы и дети, слышатся экспансивные возгласы — выражение то восторга, то ужаса по поводу прекрасных видов и опасной дороги. В шарабане, пытаясь исправить дурное настроение Лаевского, Самойленко отвлекает его внимание от угнетающих мыслей: «А ты посмотри какая панорама!»

Природа в «Дуэли», как было сказано выше, также динамична. Нельзя согласиться с А. Роскиным, что это одно из самых бедных в пейзажном отношении чеховских произведений, что в нем будто бы чувствуется полное равнодушие автора к природе. Еще первые читатели повести отметили в ней превосходные пейзажи. И имели на то полное основание. В «Дуэли» прежде всего — разнообразие картин: море, горы, извилистые кавказские дороги, ворчливые, мутные, быстрые речки, местный городской пейзаж (а в воспоминаниях дьякона еще и деревенский, в воспоминаниях Лаевского — петербургский). Природа дана в разное время, в разном состоянии и освещении: ранним утром, в сумерки, ночью, до, во время и после грозы.

Пейзажи в «Дуэли» указывают на место действия (впрочем, без конкретизации: где-то на юге, в каком-то кавказском городке и его окрестностях); они помогают автору также осветить внутренний мир героя, его душевное состояние: восприимчивость дьякона к красоте, живость его воображения, душевное равновесие или угнетенное, мрачное настроение Лаевского: «Ах, проклятые горы... Как они мне надоели!»

Лаевскому с его болезненно-нервным, эгоцентрическим восприятием жизни природа открывается в данный момент лишь одной своей стороной — величавой мрачностью, хотя ему свойственно и иное восприятие природы. «Да, в самом деле хорошо, — согласился Лаевский, которому понравился вид и почему-то, когда он посмотрел на небо и потом на синий дымок, выходивший из трубы духана, вдруг стало грустно. — Да, хорошо! — повторил он». До и после этих слов Лаевский то разглагольствовал о том, что человеческое воображение богаче природы («в сравнении с тем, что мне может дать мое воображение, все эти ручейки и скалы — дрянь и

больше ничего»), то говорил о своей страстной любви к природе и утверждал, что ни один писатель не сможет передать «богатство красок и звуков, какое всякий получает от природы». Эти противоречивые высказывания свидетельствуют о растерянности Лаевского, его нервозности, о восприимчивости к красоте природы. Но любовь героя к природе созерцательна, а не действенна. Это он и сам сознает позднее, упрекая себя в том, что не вырастил ни одного деревца, не спас ни одной мухи, а только все разрушал, губил.

В своих пейзажных описаниях Чехов, то поддерживая Лаевского, то оппонируя ему, создал представление о величии, красоте, многокрасочности кавказской природы (вспомним его слова, что пейзаж нельзя писать «без пафоса, без восторга») и тем самым показал, что восприятие природы Лаевским односторонне. Но в то же время преобладание мрачных красок в авторском описании кавказской природы дает как бы реальное обоснование душевной депрессии Лаевского, обостренному чувству одиночества. Мрачная гора, черная речка впадает в желтую, и черная вода, похожая на чернила, пачкает желтую, борется с ней. «Один единственный кипарис, красивый и темный». Через речку — один жидкий бревенчатый мост. На этом берегу один духан татарина Кербалая, на том берегу — одна избушка, «напоминающая сказочную избушку на курьих ножках». «Вечно одинокие горы» — эти слова Чехов внес во второе издание текста.

И все же в авторских пейзажных зарисовках тьма рассеивается. Читатель как бы видит различные источники освещения: утренние лучи солнца, «белые ленты молний»; светлые точки на море, дальние пароходные огни, красные пятна от костра, радость человеческих надежд.

Мысль о связи жизненных явлений и своеобразии каждого из них организует многие пейзажные зарисовки, ситуации, частные образы в повести. «Длинная паутина, свесившаяся с каштана до земли, слабо повисла и не шевелилась». Эта деталь создает впечатление застывшего воздуха, от нее протягиваются нити к обобщающему образу духоты; здесь и южный зной, и духота быта («невеселые мысли Лаевского, казалось, усиливали духоту»), и унылое настроение человека, скованность его возможностей в современной «тюрьме», духота общественной жизни.

Так же многозначен и образ грозы: это не только величественное явление природы, но и потрясения в человеческой жизни. И как душевный кризис Лаевского подготавливается в повести динамикой его внутренней жизни, так гроза дается в динамике. Фон-Корен в ходе рассуждений о стихийной силе природы, побеждающей человека, впервые обращает внимание своего слушателя на приметы наступающей грозы: «Мы не можем остановить ее силу так же, как вот этой тучи, которая подвигается из-за моря».

Через короткое время, когда Самойленко подошел на набережной к зоологу и дьякону, предгрозовое состояние перешло уже в другую стадию: «Наворотило-то как, — сказал Самойленко, посмотрев на небо. — Ничего не видать. Сейчас дождик будет».

Затем «вступает» автор, и его лаконичные описания движущейся грозы перекликаются с репликами героев: «Далеко над морем блеснула молния и послышались глухие раскаты грома.

— Как душно перед грозой! — сказал фон-Корен». «Внезапно налетел ветер; он поднял на набережной пыль, закрутил ее вихрем, заревел и заглушил шум моря.

— Шквал! — сказал дьякон. — Надо идти, а то глаза запорошило». Позади на море сверкнула молния и на мгновение осветила крыши домов и горы... За шумом ветра и моря и за раскатами грома трудно было расслышать» слова фон-Корена и Самойленко.

В следующей главе наступающая и разразившаяся гроза дается в восприятии взволнованного Лаевского и автора (голоса их порой сливаются): «...Так думал Лаевский, сидя за столом поздно вечером и все еще продолжая потирать руки. Окно вдруг отворилось и хлопнуло, в комнату ворвался сильный ветер, и бумаги полетели со стола». «Во всех трех окнах блеснула молния, и вслед за этим раздался оглушительный, раскатистый удар грома, сначала глухой, а потом грохочущий и с треском, и такой сильный, что зазвенели в окнах стекла. Лаевский встал, подошел к окну и припал лбом к стеклу. На дворе была сильная, красивая гроза...»

Природа вызывает не только у Лаевского, но и у фон-Корена непредвиденные чувства: ранним утром перед дуэлью она раскроет ему поэзию, красоту, неповторимость мгновения. «Первый раз в жизни вижу! Как слав-

но! — сказал фон-Корен, показываясь на поляне и протягивая обе руки к востоку. — Посмотрите: зеленые лучи!» И автор едва ли не единственный раз открыто согласится здесь с этим героем: «На востоке из-за гор вытянулись два зеленых луча, и это, в самом деле, было красиво». Здесь заметно также, что автор выделяет фон-Корена из среды Кирилиных, Ачмиановых, Битюговых, людей, которым недоступна красота природы. Восприимчивость фон-Корена к красоте природы, к чистоте личных отношений — залог возможных перемен в нем.

Мы уже говорили, что в «Дуэли» динамичны формы изображения событий, героев. Читатель как бы слышит многоголосье жизни, видит природу и человека глазами то автора, то Лаевского, дьякона, фон-Корена, Самойленко. При этом дистанция между автором и героем не остается неизменной. Гибки также взаимосвязи, взаимоотталкивания героев, подвижно видение мира тем или иным лицом, подвижны формы словесного общения, индивидуальной речи действующих лиц и включения их голосов в авторскую речь.

К. И. Чуковский выразительно сказал в своей книжке о Чехове о сложности читательского отношения к героям «Дуэли», отношения, которое вызывает писатель своеобразной формой повествования: «Можете ли вы отнестись хоть с малейшим сочувствием к ленивой, распутной женщине, которая изменяет любимому чуть ли не одновременно с двумя пошляками? Но прочтите об этих неприглядных поступках Надежды Федоровны в чеховской «Дуэли», и вы с удивлением увидите, что вам ее мучительно жаль, что вы поневоле на ее стороне, так как в сущности, она глубоко несчастна и жертва одиночества, тоски, отчаянья». Сочувствие к ней Чехов возбуждает «магическим способом, доступным лишь великим художникам»; он заставляет читателя взглянуть на окружающее ее глазами, проникнуться ее ощущением жизни; ему открывается внутренняя логика ее душевных движений.

От читателя требуется зоркость и чуткость, чтоб отделить голоса героев от голоса автора, особенно в тех случаях, где они как будто бы сливаются. Приведем пример. Самойленко, выйдя из павильона после сытного завтрака, идет по бульвару, горделиво выпятив грудь, на которой красуется Владимир с бантом. «В это время он очень нравился себе самому, и ему казалось, что весь мир

смотрит на него с удовольствием». Довольный собой, Самойленко видит все окружающее в радужном свете. Авторское повествование вбирает в себя и этот взгляд Самойленко, и те «поправки», которые вносит в его видение трезвый взгляд писателя: «Не поворачивая головы, он посматривал по сторонам и находил, что бульвар вполне благоустроен, что молодые кипарисы, эвкалипты и некрасивые, худосочные пальмы очень красивы». Содержательно здесь соседство двух взаимоисключающих оценок: «некрасивые худосочные пальмы» (авторский взгляд) и «очень красивы» (взгляд Самойленко).

В авторское повествование часто включаются слова героев, их размышления. Процесс раздумий Лаевского, самоанализ, неразрешенность для него жизненных вопросов, стремление найти оправдание своей жизни в чужих теориях, в литературных типах, скрыться за чужую мысль, формулу-цитату переданы Чеховым большей частью не в монологах и диалогах героя, а в несобственно-прямой речи. И это дает писателю возможность выразить различные оттенки своего отношения к герою.

Чехов то снижает какой-нибудь конкретно-бытовой деталью абстрактные рассуждения Лаевского: «Обвинять человека в том, что он полюбил или разлюбил, — это глупо, — убеждал он себя лежа и задирая ноги, чтобы надеть сапоги». То он оппонирует Лаевскому. Так, восхитивший Самойленко после сытного завтрака «удивительно великолепный вид» в глазах Лаевского не что иное, как скучный пейзаж: «Пустынный берег моря... однообразие дымчатых, лиловых гор... нагоняли на него тоску и, как казалось, усыпляли и обкрадывали его». В авторском повествовании подобный пейзаж будет выглядеть неизмеримо более прекрасным, разнообразным и поэтичным: «Мрачная и красивая гора местами прорезывалась узкими трещинами и ущельями, из которых веяло... влагой и таинственностью; сквозь ущелья видны были другие горы — бурые, розовые, лиловые, дымчатые или залитые ярким светом...»

Порой сочувствие Чехова герою передано в ремарках: «сказал с искренним увлечением», «с волнением прошелся из угла в угол». Вот как, например, в авторских ремарках прослежена динамика чувств Лаевского перед вызовом фон-Корена на дуэль: Лаевский, увидя фон-Корена, «заискивающе улыбается», и в то же время ему до-

садно на себя, что он не может согнать со своего лица этой заискивающей улыбки. Почувствовав ненависть, презрение фон-Корена, он уже смотрит и говорит «не улыбаясь». Его нарастающее волнение передано такими словами: «Сказал... вставая», «возвышает голос и от волнения переминается с ноги на ногу», «перебивает» (Самойленко), «крикнул Лаевский, шатаясь от волнения», бледнеет, размахивает руками. После спровоцированного зоологом вызова на дуэль[1], обессиленный от ненависти и гнева, говорит «тихо, тяжело дыша». Наконец, иногда авторский голос слит с голосом Лаевского: «...Быть может, доживут до настоящей правды».

Весьма содержательно, что формы речи другого героя «Дуэли», фон-Корена, и соотношение его голоса с голосом автора иное. Фон-Корен обычно произносит монологи, и это как нельзя более соответствует его самоуверенному, деспотическому характеру. Он заставляет себя слушать, не сомневаясь в том, что речь его интересна собеседнику, которому, кстати, едва удается вставить небольшую реплику или сделать лаконичное замечание. Поэтому рассуждения дьякона о гуманитарных науках автор оставляет как бы «за сценой». Шестнадцатую главу Чехов начинает такими словами фон-Корена: «Гуманитарные науки, о которых вы говорите, тогда только будут удовлетворять человеческую мысль...»

В монологах фон-Корена переданы его привычка и умение не только научно, логически мыслить, но и доказывать, популяризировать, объяснять. В его речи — итог размышлений, сложившаяся концепция, строгая дисциплинированная последовательность в аргументации, развитии мысли. И всегда — опора на факты, извлеченные из разных сфер жизни (быт, природа, наука, литература, философия), способность их анализировать.

Речь фон-Корена рассчитана на слушателя (именно на слушателя, а не на собеседника), интонации ее изменчивы и разнообразны (гневные, презрительные, злые, ироничные, насмешливые). Это связано с полемичностью содержания монологов героя, с его стремлением об-

---

[1] Обратим внимание на «разночтение»:

В газетном тексте	*В окончательном тексте*
«г. Лаевский, я делаю вам вызов» (.Новое время", 1891, № 5643 13 ноября).	«Господин Лаевский, я принимаю ваш вызов» (т. 7, стр. 400)

ратить слушателя в свою «веру». Доводы оппонентов он парирует легко, свободно, язвительно, мгновенно улавливая слабые их стороны: «помогать ему <Лаевскому> делать мерзости только потому, что ты <Самойленко> и он в разное время были в университете, и оба ничего не делали. Что за вздор!» Порой фон-Корен как бы впадает в тон собеседника, но только для того, чтоб доказать нечто противоположное: «Я также способен на доброе дело, как и ты», — говорит он Самойленко, настаивая на уничтожении людей типа Лаевского. Фон-Корен обычно не рассказывает, а вещает. Или он создает впечатляющую картину, которая должна в глазах слушателя обезоружить противника, при этом артистически воспроизводит его слова, интонации, всегда открыто выражая свое отношение то резким, вульгарно-разговорным словом, то острым эпитетом, образным сравнением, то ироническим, негодующим тоном, то безапелляционным приговором: «Он <Лаевский> шлялся ко мне каждый день...» Он «не нюхал цивилизации, а между тем: «Ах, как мы искалечены цивилизацией!», «Мы должны понять, что такой великий человек, как Лаевский, и в падении своем велик, что его распутство и нечистоплотность составляют явления естественно-исторические, освященные необходимостью, что причины тут мировые, стихийные...». «Рыться под авторитеты, под чужой алтарь, брызгать грязью, шутовски подмигивать на них только для того, чтобы оправдать и скрыть свою хилость и нравственную убогость, может только очень самолюбивое, низкое и гнусное животное».

Предоставив фон-Корену «трибуну», Чехов разными способами выражает свое несогласие с его мнениями: то в прямых репликах дьякона и Самойленко, прерывающих монологи зоолога, то в рассуждениях о фон-Корене Лаевского (в одиночестве или в присутствии Самойленко), то, наконец, в своем, авторском повествовании. Однако Чехов избегает прямых оценочных суждений. Рисуя портрет фон-Корена, он лишь однажды, именно когда представляет читателю этого героя, повторяя одни и те же слова, создает впечатление самодовольства зоолога: «Самосозерцание доставляло ему едва ли не большее удовольствие, чем осмотр фотографий... Он был очень доволен и своим лицом и красиво подстриженной бородкой... Он был доволен и своим франтовским костюмом...».

В ремарках, сопровождающих монологи фон-Корена, встречаются и нейтральные слова (*продолжал, помолчал, перебил, спросил*) и эмоционально окрашенные, раскрывающие его настроение: *холодно сказал, в негодовании швырнул ногой в угол какую-то бумагу, с ненавистью взглянул, продолжал с волнением в голосе.*

Отношение автора к фон-Корену выражено в повести сложно. Несогласие писателя с фон-кореновским отождествлением биологических законов и законов человеческого общества можно понять из контекста всего произведения, а не только из рассуждений фон-Корена («Я зоолог или социолог, что одно и то же») или из «зоологических разговоров», которые ведет этот герой. Писатель испытывает справедливость его теорий самой динамичной жизнью, судьбами людей, человеческими возможностями. «Концепция фон-Корена, логически стройная и основанная на последних выводах науки, оказывается уже жизни, в которой всегда много непредвиденного», — справедливо замечает В. П. Катаев.

Автор «Дуэли» нашел еще одну, весьма своеобразную художественную форму для выражения своего сомнения в правоте социал-дарвинистских взглядов зоолога. Он обращается к анималистским аналогиям, метафорам.

Чаще всего они появляются в речи зоолога. Лаевского и Надежду Федоровну он называет «макаками». Его размышления о трутнях, которых нужно убивать, иначе они будут съедать мед, развращать полезных пчел, ассоциируются с его же рассуждением о праве уничтожать слабых, бездеятельных людей, например Лаевского. Сообщение фон-Корена о жестоком сражении кротов, в котором погибает слабейший, ассоциируется с его дуэлью с Лаевским. Кроты, — вспомнил дьякон, сидевший в кустах».

Эти и подобные им анималистские аналогии выполняют несколько функций. Они — свидетельство осведомленности фон-Корена как ученого в жизни животных, насекомых, но и склонности его абсолютизировать наблюдения, выводы, переносить их в сферу социологическую. Эти параллели использованы автором в полемических целях. В ходе повести окажется, что ни Лаевский, ни Надежда Федоровна не могут быть исчерпаны сравнением с макаками или с трутнями. Они сознательно, по-своему, начнут трудовую жизнь на новых началах, окажутся причастными к человеческим поискам истины.

И дуэль фон-Корена с Лаевским лишь какими-то внешними чертами весьма отдаленно напомнит «жестокий бой» борьбу за существование слепых зверьков, живущих в вечной темноте. В дуэли проявятся духовность, нравственные качества людей: великодушие, душевное благородство Лаевского, волнение, человечность дьякона Шешковского. Дуэль кончится не поражением, а победой «слабейшего», прозрением, просветлением человека, которого зоолог считал возможным сравнивать с сорной травой, саранчой, холерной микробой.

Интересно, что анималистские аналогии в речи, в размышлениях других действующих лиц Чехов также оспаривает всем ходом повести. Надежде Федоровне казалось (опять это слово: «казалось»), что она, как муха, то попадает в чернила, то выползает из них и пачкает в черное Лаевского. Однако Надежда Федоровна, пройдя испытание, сумеет начать чистую, сознательную жизнь.

И Лаевский поймет, что человек не может, как перелетная птица[1], искать инстинктивно спасения только в перемене мест и что недостойно человека ослеплять себя ненавистью к другому человеку, желать его смерти, унижения, страдания.

Перед грозовой ночью Лаевский думал: «Выстрелить в ногу или в руку, ранить, потом посмеяться над ним, и, как насекомое с оторванной ножкой теряется в траве, так пусть он со своим глухим страданием затеряется после в толпе таких же ничтожных людей, как он сам».

Но жизнь и лучшее в нем, Лаевском, разрушает эти прогнозы. Лаевский не выстрелит в своего противника. Даже понимая, что выстрел в воздух во время дуэли может быть расценен окружающими как «слишком показное великодушие», он не выстрелит в фон-Корена, потому что «иначе не умел и не мог».

И зоологу предстоит другое будущее, нежели то, о котором мечтал для него Лаевский. Фон-Корен не затеряется, как насекомое, в толпе, а отправится с научной целью в экспедицию (как задумал ранее) и переживет до отъезда непредвиденные им самим минуты раскаяния, осознания ошибок, т. е. в нем тоже пробудится человек.

В этой повести Чехова большое место занимают размышления героев, их разговоры, споры. В монологах,

[1] Сравнение это внесено в окончательный текст.

диалогах действующих лиц—не только «самовыражение» героя, утверждение себя, своего образа жизни и своего образа мысли, не только раскрытие писателем духовно-нравственного мира каждого из собеседников, здесь и выражение авторского отношения к героям, и стремление обнаружить хотя бы зерна истины, которые обретает каждый человек в процессе общения с людьми. Опытом проверяется в повести жизнеспособность исканий героев.

Лаевский, подводя итоги своей жизни в ночь перед дуэлью, приходит к такому выводу: «Доброта и великодушие Самойленко так же малоспасительны, как смешливость дьякона или ненависть фон-Корена. Спасения надо искать только в себе самом». События же, которые происходят в повести, напротив, доказывают, что нельзя полагаться только на себя (как бы ни были велики собственные духовные ресурсы). Поиски нравственного, общественного человека в себе самом невозможны без человеческого общения. Ведь и в возрождении Лаевского ненависть фон-Корена, доброта Самойленко сыграли свою положительную роль.

В свою очередь изменения, происшедшие с Лаевским, оказали влияние и на фон-Корена. Он испытывает смущение за безапелляционность прежних своих оценок и приговоров. Факты, которым только и верит фон-Корен как ученый, заставляют его пересмотреть отношение к Лаевскому, к самому себе. Во время последнего свидания фон-Корен, ранее уверенный, что владеет истиной, говорит в несвойственном ему тоне полуисповеди, полупокаяния: «Я ошибся относительно вас, но ведь спотыкаются и на ровной дороге, и такова уж человеческая судьба: если не ошибаешься в главном, то будешь ошибаться в частностях. Никто не знает настоящей правды.

— Да, никто не знает правды...— сказал Лаевский».

Этот своеобразный дуэт прежних противников — свидетельство того, что для каждого из них общение друг с другом не прошло бесследно; они убедились в том, что не являются обладателями истины. А отсюда следующий шаг к поискам истины.

Автор закончил повесть картиной беспокойного моря, раздумьями Лаевского: «Да, никто не знает настоящей правды... Лодку бросает назад, делает она два шага вперед и шаг назад... Так и в жизни... В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания,

ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят все вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...».

Эти слова и весь финал «Дуэли» как бы возвещают, что закончился какой-то этап жизненного процесса и начинается «новая фаза» развития [1].

В чеховской повести утверждается мысль, что светлое будущее человечества подготавливается настоящим, рождается драматически: страдания, ошибки, крупицы познанной истины в предшествующие периоды не пропадают бесследно, подготавливают победу добра, справедливости. В этом, говоря словами Гете, — идеал художника, «в этом цветок», венчающий развитие растения — художественное построение [2].

В «Дуэли» нет учительски-определенных решений; Чехов полагается на разум, нравственное чувство, гражданскую совесть читателя.

Главной мысли повести о разных путях постижения людьми жизни, поисков истины, о столкновениях (поединках) в процессе этих исканий как нельзя лучше соответствовала форма повествования — многоголосие; многоракурсному изображению соответствовало и многозначное заглавие. Прочитав повесть, читатель соотнесет с ее текстом еще некоторые оттенки смысла названия: дуэль автора с героями, с их теориями, принятыми на веру или практически-осуществляемыми: с элитарной концепцией социал-дарвиниста зоолога фон-Корена, с идеей «всеобщей любви» дьякона Победова и др. Заглавие предваряет сквозную мысль произведения о противостоянии в жизни героев правды и лжи, разума и предрассудков, любви и ненависти, гуманности и жестокости, веры и неверия, движения и застоя, неудовлетворенности жизненным стереотипом и неумении пока еще его преодолеть.

О драматизме исканий путей к «настоящей правде» Чехов расскажет и в «Рассказе неизвестного человека». Авторский голос в этом произведении как бы приглушен; доминирует голос самого героя, его видение и осмысление жизни.

---

[1] Дерман А. О мастерстве Чехова. М., 1959, с. 80.

[2] «Разговоры Гете, собранные Эккерманом» Чехов цитировал в первоначальном тексте «Дуэли». «Гете и Эккерман, — читаем в одном из его писем, — легки на помине. Я недавно упоминал об их разговорах в своей великой повести» (т. 15, с. 160).

Глава пятая

ГЛАЗАМИ ГЕРОЯ

«РАССКАЗ НЕИЗВЕСТНОГО ЧЕЛОВЕКА»

В «Рассказе неизвестного человека» содержателен, исторически значим, прежде всего, выбор автором рассказчика — участника народовольческого движения, члена тайной террористической организации. «Деятели старой «Народной воли», — писал В. И. Ленин, — сумели сыграть громадную роль в русской истории, несмотря на узость тех общественных слоев, которые поддерживали немногих героев» [1].

«Рассказ неизвестного человека» был задуман Чеховым в 1887 г. Писатель не без оснований предполагал, что его не пропустит цензура: «Рассказ мой хотя и не проповедует вредных учений, но по составу своих персонажей может не понравиться цензорам. Ведется он от лица бывшего социалиста, а фигурирует в нем в качестве героя № 1 сын товарища министра внутренних дел. Как социалист, так и сын товарища министра у меня парни тихие и политикой в рассказе не занимаются» (т. 15, с. 245).

Несмотря на разгром народовольцев после казни ими Александра II в 1881 г., несмотря на усиливавшуюся с каждым годом реакцию, борьба народовольцев с правительством не прекращалась. В 1883 г. было привлечено «по делу о тайных кружках на юге России» 95 человек; в 1885 г. расстрелян Ипполит Мышкин. В апреле 1887 г. шел очередной процесс над Александром Ульяновым и его товарищами, обвинявшимися в подготовке покушения на Александра III (в мае главари были повешены); в июне — процесс над Г. Лопатиным (приговор — пожизненная каторга). Русские газеты умалчивали об этом, но слухи о террористических актах, арестах, закрытых процессах, приговорах проникали в общество и непосредственно с мест «происшествий», и из зала суда, из иностранных газет, из вольной русской печати за рубежом.

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 4, с. 176.

Понятно, почему Чехов не предполагал опубликовать повесть в 80-е годы. Возвратившись к своему замыслу после сахалинского путешествия, в 1891 г., писатель не хотел, чтобы стало известно о его работе над повестью, сомневаясь в том, что она может быть напечатана. «Нецензурность ее не подлежит никакому сомнению», — говорил Чехов и в подтверждение приводил слова издателя газеты «Новое время» Суворина, познакомившегося с замыслом «Рассказа неизвестного человека»: «Я бы не решился это напечатать».

Цензурные соображения заставляли автора «стричь и подновлять» повесть, подготавливая ее к печати в журнале «Русская мысль», который не проходил предварительной цензуры[1]. Редактор «Русской мысли» находил, что даже такой рассказ, как «Палата № 6», менее привлечет внимание цензуры, которая, по его словам, сейчас «насторожилась, смотрит... взором аспида и василиска», и поэтому просил у Чехова разрешения напечатать «Палату № 6» раньше «Рассказа неизвестного человека»[2]. Даже через несколько месяцев, уже читая корректуру, Чехов продолжал колебаться, не отказаться ли от мысли печатать повесть сейчас, — так много поправок приходилось вносить в угоду будущим цензорам.

Но, работая над повестью, Чехов руководствовался, разумеется, соображениями не столько цензурного, сколько идейно-творческого характера. Предоставив право вести повествование Неизвестному, он сознательно оставлял себя как автора в тени, отказался, например, от мысли дать «маленький эпилог от себя», отверг и два первоначальных варианта заглавия: «Рассказ моего пациента», «Рассказ моего знакомого». Они не удовлетворяли его, видимо, потому, что делали зримыми хотя бы внешние отношения автора с рассказчиком (врач, знакомый). В заглавии «Рассказ неизвестного человека» нет прямой связи автора с рассказчиком, и читатель, чтобы правильно судить об авторской позиции, должен быть

---

[1] «Русская мысль» — литературный журнал, сочувственно относившийся к народничеству. А. П. Чехов в 90-е годы не только печатал в нем свои повести и рассказы, но и принимал участие в редактировании беллетристического отдела.

[2] Письмо В. М. Лаврова А. П. Чехову 25 окт. 1892 г. — Отдел рукописей ГБЛ, ф. 331, к. 44, ед. хр. 30.

особенно внимателен ко всей структуре произведения, к отдельным ее деталям.

В центральном положении Неизвестного в повести, в порученной ему роли рассказчика, в доверии к его жизненному опыту, чувствуется авторское понимание значительности этой фигуры в жизни. Уже первые строки произведения дают читателю представление о конспиративной, революционно-террористической деятельности рассказчика; он под чужим именем поступил в лакеи к сыну известного государственного деятеля Орлова, надеясь в подробностях изучить планы и намерения его отца, которого считал «серьезным врагом своего дела». В разных местах повести сказано, что он заранее хорошо изучил по фотографиям лицо этого государственного деятеля, добывал нужные сведения о нем из газет, из переписки с подпольными друзьями. В ходе повествования дважды говорит рассказчик о трудном пути, пройденном им, пути, требовавшем напряжения сил, воли, находчивости, отрешения от личного счастья, от личного благополучия: «Я испытал голод, болезни, лишение свободы; личного счастья я не знал, приюта у меня нет». «Я рассказывал ей длинные истории из своего прошлого и описывал свои в самом деле изумительные похождения». Героический характер жизни рассказчика становится очевидным для читателя хотя бы из того, что слушательница его — Зинаида Федоровна — заражается стремлением приобщиться к такой жизни.

В повести не дана развернутая картина политической деятельности Неизвестного, но по отдельным замечаниям рассказчика можно воссоздать общий героический ее характер, понять, что привело его к народовольцам. Неизвестный — в прошлом офицер флота. И это не случайная или нейтральная, а глубоко правдивая, исторически содержательная деталь. В пору работы над повестью Чехов писал: «Не следует поддерживать в публике заблуждение, будто идеи составляют привилегию одних только студентов и бедствующих репетиторов» (т. 15, с. 331—332). В этом Чехов вполне мог убедиться на Сахалине, где среди отбывавших каторгу народовольцев, были не только студенты, учащиеся духовной семинарии, но и ремесленники, рабочие, три офицера: К. В. Богданов,

И. П. Ювачев, Н. Л. Перлашкевич (два первых — офицеры флота) [1].

Современные Чехову читатели были свидетелями того, как по мере развития революционно-народническое движение охватывало все более широкие круги общества. В вольной русской печати за рубежом в 1880-е годы не раз отмечалось новое явление: участие в движении русского офицерства. В феврале 1882 г. при закрытых дверях в зале суда особого присутствия сената шел процесс 22 офицеров. Осенью 1884 г. в «глубочайшей тайне» проходили заседания санкт-петербургского окружного суда. Среди подсудимых: В. Фигнер, Н. Рогачев и другие народники, создатели военно-революционных кружков, блестящие офицеры: подполковник Ашенбреннер, отставной лейтенант флота Штромберг, морской офицер Ювачев. Приговоры самые суровые: смертная казнь, пожизненное заключение, каторга [2].

Как ни старалось правительство отвлечь внимание общественности от «громких процессов», слухи об арестах в частности офицеров, проникали в общество. Этому способствовало достаточно подробное освещение процессов в вольной русской печати за границей. Здесь сообщали об аресте в 1883—1885 гг. двухсот офицеров, печатали речи подсудимых. Так, известный народоволец, офицер Суханов, бывший лейтенант морской службы, сказал на суде, что он и его политические друзья по-своему понимают присягу, иное содержание вкладывают в понятия «честь», «служение родине». Для них, военных людей, не легко участвовать в тайной организации, они предпочли бы открытую борьбу с врагом, но поставили «любовь к родине, свободе и народу выше всего остального». «Я никогда не был бы террористом, — сказал Суханов, — если бы сами условия русской жизни не вынудили меня к этому. Прежде всего ненормальное положение народа, доведенного тяжкими поборами до ужасного состояния, фактическая недоступность для него како-

---

[1] Подробнее об этом см. в моей статье «Общался ли Чехов на Сахалине с политическими ссыльными?» («Русская литература», 1972, № 1) и в статье Е. М. Сахаровой «Страницы творческой истории «Рассказа неизвестного человека» (в кн.: «Чеховские чтения в Ялте». М., 1974).

[2] «Вестник «Народной воли», 1885, № 4, 5; 1886, № 5; «Народная воля», 1882, № 8—9; «Календарь «Народной воли» на 1883 г.», с. 132.

го бы то ни было образования, бесправие слабых привели меня к той мысли, что так жить далее невозможно, что такой порядок вещей непременно должен быть изменен»[1].

Приведенные факты говорят о том, что Чехов воссоздал в «Рассказе неизвестного человека» конкретные черты этого героя времени: «Я отставной лейтенант нашего флота; мне грезилось море, наша эскадра и корвет, на котором я совершил кругосветное плавание». Читатель видит перед собой человека закаленного, много повидавшего и много испытавшего, преодолевшего трудности и опасности: «Я испытал на своем веку много, так много, что теперь при воспоминании голова кружится». Выбрав рассказчиком не юнца, случайно втянутого в революционное движение, а человека, прошедшего трудную школу жизни, Чехов тем самым создавал у читателей представление о том, что к политической гражданской деятельности Неизвестного привела серьезная причина — глубокое недовольство жизнью. Идеи героя были выношены, выстраданы.

Жизненный опыт Неизвестного, его критическое отношение к действительности, высокие нравственные принципы служат убедительной мотивировкой того, почему автор доверяет этому рассказчику разоблачить людей типа опустошенного скептика Орлова, сухого бюрократа, петербургского жуира Пекарского, угодливого карьериста Кукушкина. Неизвестному глубоко антипатична праздная, развращенная, эгоистическая жизнь этих людей, их циничные, пошлые разговоры, их безыдейность. В то же время Чехов ограничил сферу наблюдений рассказчика, поставив его в положение лакея в доме Орлова. Неизвестный лишен, таким образом, возможности видеть этого петербургского чиновника, камер-юнкера, и его друзей в служебной обстановке. Они раскрываются перед ним в частной жизни, в разговорах, которые ведут за ужином, за картами в «дружеской среде».

В повести идет речь о повседневной жизни Орлова, о его, казалось бы, ничем не примечательных друзьях, о тривиальной любовной истории, но за мелочами быта рассказчик видит существенное, выделяет характерное для жизни этого круга людей. Чехов наделяет своего

---

[1] «Вольное слово», 1882, № 29, № 34; «Правда», 1882, № 6.

рассказчика наблюдательностью, незаурядным аналитическим умом, привычкой и умением независимо, логично рассуждать.

Неизвестный ненавидит пошляка Кукушкина, симпатизирует Грузину, сочувствует Зинаиде Федоровне, привязан к маленькой Соне. В процессе рассказа вырисовывается образ человека честного, справедливого, эмоционального, склонного к самопожертвованию; читатель не может не поверить в серьезность его служения революционному делу в прошлом, в искренность мучительных переживаний в настоящем. Неизвестный показан в пору перелома его мировоззрения, не сразу осознанного им самим, разочарования в тактике народовольческой борьбы, когда у него, под влиянием развивающейся чахотки, обостряется жажда обыкновенной жизни. Это объясняет преимущественное внимание рассказчика к бытовым зарисовкам.

Как человек искренний и правдивый, Неизвестный, начав рассказывать, не жалеет себя, обнажает свои слабости, мучительно хочет сам понять причину происходящей в нем перемены. Потеря веры в дело, которому отдано много лет жизни, желание личного счастья, уюта, трагически переживается им самим.

Чехов говорил, что «люди узкие и недобросовестные обыкновенно сваливают всю вину на среду или же записываются в штат лишних людей и гамлетов, и на том успокаиваются» (т. 14, с. 276). Неизвестный же, как Иванов, мучительно ищет причины своего разочарования: «Отчего мы утомились? Отчего мы вначале такие страстные, благородные, верующие, к 30—35 годам становимся уже полными банкротами? Отчего один гаснет в чахотке, другой пускает пулю в лоб, третий ищет забвения в водке, в картах?»

Читатель видит, что серьезные объективные причины, а не личная слабость, вызвали разочарование Неизвестного. Кульминационный пункт в повести — «счастливый случай» — встреча с политическим врагом, государственным деятелем Орловым, во имя убийства которого Неизвестный, выполняя свою конспиративную миссию, стал лакеем в доме его сына. Рассказчик может беспрепятственно привести в исполнение террористический план, но не делает этого. Ему только сейчас открывается происходящий в нем перелом: он осознает свое бессилие, утра-

ту в себе «страстного, упрямого и неутомимого» деятеля, каким «был еще недавно».

Чехов был очевидцем драматического финала народнического движения 80-х годов; лишь сравнительно небольшая часть народовольческой интеллигенции продолжала героическую борьбу с правительством (А. И. Ульянов, В. Фигнер и др.). Большинство отказались от террористической практики, удовлетворились «малыми делами». Некоторые становились ренегатами, перешли в лагерь реакции (Л. Тихомиров, Ю. Говоруха-Отрок, И. Павловский).

В повести Чехов показал эволюцию героя-рассказчика как исторически значимую. Об этом говорит и один из вариантов заглавия: «В восьмидесятые годы». Это заглавие было отвергнуто писателем как «претенциозное», но сущность его осталась в повести: изображение «знамения времени» — типического для интеллигенции 80-х годов явления: растерянности, разочарования в прежних верованиях.

При этом Чехов сознательно отказывался от изображения исключительного, сенсационного. Он знал нашумевшую историю народовольца Льва Тихомирова; об этой истории, по словам Г. Успенского, «галдели» в конце 80-х годов во всех местах. Но масштаб деятельности чеховского героя не соответствует ни масштабу политической деятельности Л. Тихомирова (одного из руководителей партии «Народная воля», одного из наиболее активных участников ее печатных изданий), ни масштабу его ренегатства: от пропаганды революционных методов борьбы, популяризации мужественных деятелей народовольческого движения, обличения «благоразумных пескарей» до монархизма, покаянных писем к царю, участия в катковских «Московских ведомостях», создания «настольной книги ренегатства» «Как я перестал быть революционером».

Чеховский Неизвестный — рядовой участник народовольческого движения. Он лишен не только «тихомировской известности», но и некоторой популярности народовольца И. Павловского, земляка Чехова и соученика по таганрогской гимназии. Ко времени создания «Рассказа неизвестного человека» Чехов знал и других таганрожцев, принимавших участие в народническом движении: известную по истории в Карийской тюрьме На-

дежду Сигиду (Малаксианову), ее мужа Акима Сигиду, умершего по дороге на Сахалин (оба были осуждены за устройство в Таганроге подпольной типографии), некоторых таганрожцев, отбывавших (по Донскому процессу) каторгу на Сахалине. Несмотря на запрещение общаться на Сахалине с политическими ссыльными, Чехов виделся там со многими, внес сведения о них в статистические карточки (во время переписи), знал о их быте, труде, настроении, столкновениях с сахалинскими администраторами, об их судьбах.

В биографии Неизвестного нашли отражение многие биографии народовольцев. Писатель мог осуществить свой замысел только после возвращения с Сахалина, где он реально соприкоснулся с судьбами народовольцев. Они творчески воссозданы в драматической судьбе одного из рядовых участников этого движения. На страницах повести возникают знакомые Чехову биографии политических ссыльных: бывшего офицера флота И. Ювачева (Миролюбова), ушедшего в религию, А. Канчера, пытавшегося на Сахалине заняться сельским хозяйством, Л. Штернберга, ученого-этнографа, таганрожцев Е. Петровского, А. Карпенко, умерших на Сахалине от чахотки, П. Домбровского, К. Томашевского, кончивших там самоубийством. «Один, — рассказывает Неизвестный, — гаснет в чахотке, другой пускает пулю в лоб». «То мне хотелось уйти в монастырь... то я давал себе слово, что займусь наукой», «Мне грезилось море, наша эскадра».

И высоко развитое чувство личного достоинства, и строгость нравственных требований, и стоическое преодоление трудностей («Я испытал голод, холод, болезни, лишение свободы»), и жажда живой жизни, протест против насилия и склонность к примирению — все это, узнанное Чеховым на Сахалине, воплотилось в повести.

В самом заглавии заключено два оттенка значения слова «неизвестный»: 1) рассказчик — лицо конспиративное, его подлинное имя неизвестно окружающим; и 2) рассказчик неизвестен, т. е. не знаменит, не популярен. Тем самым автор подчеркнул массовость явления; его герой — не исключение, а явление рядовое.

Автору важно было показать, что Неизвестный — не ренегат тихомировского толка, обретший новую «веру» — монархические идеи; поэтому он и изъял из оконча-

тельного текста само слово «ренегат», которое было в журнальной редакции. Читатель видит, что Неизвестный по-прежнему не примиряется с современной ему несправедливой жизнью (она и после перелома кажется ему «страшным кошмаром»), не примиряется рассказчик и с людьми, которых он ранее обличал. Неизвестный не войдет в мир Орловых, Пекарских, Кукушкиных, он по-прежнему с болью будет думать о народе, возмущаться барски-пренебрежительным, цинично-ироническим отношением к народу Орлова и его друзей: «Народ... спился, обленился, изворовался и вырождается». Неизвестный досадует на Зинаиду Федоровну, которая отдает за «ненужное платье... четыреста рублей», в то время как русские поденщицы «за свой каторжный труд получают по двугривенному в день на своих харчах», а «венецианским и брюссельским кружевницам платят только по полуфранку в день в расчете, что остальное они добудут развратом». За границей он негодует на русских бар, проигрывающих золото в Монте-Карло в рулетку: «Разве вам не приходило на мысль, когда вы там играли, что блеск золота,.. вся обстановка, что все это — подлая, гнусная насмешка над трудом рабочего, над кровавым потом?».

Неизвестного возмущают Орлов и его друзья. Но и сам он далек от народа. Писатель отразил здесь одну из существенных особенностей борьбы «героев-одиночек», террористов-народников, борьбы во имя народа, но без народа. Поэтому в «Рассказе неизвестного человека», ведущемся от лица бывшего народовольца, не изображен народ, о нем лишь упоминается, в то время как в ряде других произведений, созданных до этой повести, Чехов показывал тяжелое положение народа, темноту, его бесправие и тоску о счастье («Темнота», «Счастье», «Степь», «Бабы»). В пору же работы над «Рассказом неизвестного человека», по возвращении с Сахалина, писатель с особенной силой осознал необходимость сближения с народом. Он поселился в Мелихове, где в ближайшие годы (1892—1898 гг.) создал такие значительные произведения о народе, как «Мужики», «Моя жизнь», «Новая дача», «По делам службы».

Отсутствие народа в «Рассказе неизвестного человека» объясняется не только характером деятельности героя-одиночки, но и конкретной ситуацией — конспиративным заданием, которое обязывает Неизвестного дей-

ствовать в петербургской дворянско-чиновничьей среде. Но Чехов находит средства хотя бы контурно очертить положение народа; здесь и картины жизни, воссозданные рассказчиком, и воспроизведенные им циничные рассуждения о народе Орлова, Пекарского, и раздумья самого Неизвестного, а главное, это чувства героя, которые он испытывает в положении лакея (взгляд и оценка жизни как бы с точки зрения народа).

Напомним, что позднее Чехов изобразит лакея Чикильдеева, которому отказывают от места в «Славянском базаре» («Мужики»), восьмидесятилетнюю няню Анфису, которую выгоняет из дома трех сестер новая хозяйка — Наташа, старика лакея Фирса, оставленного владельцами вишневого сада в заколоченном доме, бесправную прислугу в доме крепостника — дедушки Веры («В родном углу»). В этих произведениях, как и в рассказе «Невеста», будет настойчиво звучать мысль Чехова о бесчеловечном, эгоистичном отношении господ к своим слугам; это воспринимается писателем как отражение пережитков крепостнической поры, паразитического существования господствующих сословий. Лучшие чеховские герои увидят несправедливость, будут готовы изменить праздную жизнь господ, жизнь «на чужой счет», нечистую и безнравственную.

Вопрос о слугах являлся для Чехова лишь частным вопросом общей проблемы народа, социального неравенства. Писатель, настойчиво стремившийся выдавливать из человека «по каплям раба», не мог примириться с положением человека-лакея, холопа. В «Рассказе неизвестного человека» этим чувством наделен Неизвестный — лакей Степан. Поставив человека с развитым сознанием, гуманного, критически относящегося к действительности, в положение лакея, Чехов как бы «изнутри» показывал жизнь лакея, унизительное его положение, «нечистое и оскорбительное» отношение к нему бар. В духе толстовского обличения писатель рисует, например, сцены завтрака, ужина у Орлова, когда лакеи обязаны почтительно стоять у дверей: «Два взрослых человека должны были с самым серьезным вниманием смотреть, как третий пьет кофе и грызет сухарики». Одновременно автор раскрывал духовный, нравственный мир рассказчика. Неизвестный безукоризненно сыграл свою конспиративную роль; он остался неузнанным окружающими и сбросил с

себя лакейскую ливрею лишь тогда, когда сам решил отойти от террористической борьбы, отказаться от конспирации.

В повести особенно, подчеркнуто, что сознанию Неизвестного глубоко чужды угодливость, лакейство; он с усилием и огромной выдержкой исполняет роль лакея, особенно непримиримо относится к высокопоставленному лакею Кукушкину. Поэтому автор отказался от одного из первоначальных вариантов заглавия — «Лакей»: «Лакей» тоже не годится, не отвечает содержанию и грубо» (т. 16, с. 26).

Из рассказа Неизвестного ясно, что его оскорбляет не только унизительный труд лакея, сколько то, что господа не считают лакея человеком, не замечают его, как вещь, и при этом беззастенчиво вводят в свою интимную жизнь, делают своим невольным поверенным. Лакей оказывается бессловесным слушателем, свидетелем ссор, обмана и т. д. Не случайно слова «не замечая присутствия» многократно повторены в повести.

Чехов-психолог очень внимательно следил за тем, чтобы убедить читателя в том, что именно это мог знать, видеть, слышать рассказчик, именно так реагировать. О многом рассказчик-лакей знает лишь приблизительно, о многом лишь догадывается; поэтому в его речи появляются такие неопределенные слова: «очевидно», «вероятно», «быть может», «видимо», «мне показалось», «как-то», «о чем-то». Орлов «вернулся с *какого-то* обеда». *Очевидно,* был смущен и конфузился перед самим собой». Пекарский служит в *каком-то* важном казенном учреждении, Кукушкин — чиновник особых поручений при *ком-то,* Зинаида Федоровна рассказывает в соседней комнате Орлову *что-то* трогательное. Вместе с тем Неизвестному — лакею Степану приходится бывать по поручению барина в доме Пекарского, Красновского. Это расширяет круг его наблюдений, дает материал для обобщений.

Чтобы предоставить Неизвестному возможность быть свидетелем наибольшего количества событий, фактов, разговоров в доме Орлова, автору пришлось сделать рассказчика единственным слугой. Обстоятельство это объяснено в повести складом характера Орлова, его недомовитостью, нежеланием окружать себя лишними соглядатаями.

Мотивируется и другое обстоятельство, почему лакей

Неизвестный имеет возможность наблюдать Зинаиду Федоровну в часы ее одиночества: ему приходится оказывать ей лакейские услуги, так как горничная Поля, наглая воровка, вызывает отвращение у Зинаиды Федоровны, старающейся избегать ее услуг.

Даются мотивировки в частных ситуациях: лакей Степан — свидетель той или иной сцены, того или иного разговора. Один из приемов — Орлов и Зинаида Федоровна переходят на французский язык, не подозревая, что они могут быть поняты лакеем. Лакей должен быть постоянно начеку (и в то же время не быть назойливым, не «торчать на глазах»), поэтому он появляется в гостиной, в столовой, в кабинете за делом: приносит кофе, меняет свечи, прислуживает за столом и т. д. Бывает и так, что он слышит разговор с середины или ему приходится прервать свое наблюдение, так как он уже не может оставаться в комнате: «Я вышел из кабинета и не знаю, какой ответ получил Орлов», «Не знаю, с чего у них начался разговор, но когда я принес Орлову перчатки, он стоял перед Зинаидой Федоровной и с капризным умоляющим лицом говорил...», «Я пошел узнать у швейцара, есть ли извозчик, и когда вернулся, то застал уже ссору». При этом упущенные звенья разговора читатель восстанавливает без труда, так как у него уже есть представление об отношениях собеседников, их душевном состоянии, характерах. Ясно, например, что ссора между Орловым и Зинаидой Федоровной возникла в результате перехода от общих рассуждений о браке к частному случаю — разрыву Зинаиды Федоровны с мужем; ясно и то, что это был лишь внешний повод к ссоре, а скрытой причиной явились холодность Орлова, цинизм его и оскорбленное чувство любви Зинаиды Федоровны.

В журнальной редакции Чехов прибегал еще и к такому приему: рассказчик невольно слышит разговор Зинаиды Федоровны с самой собой. В минуты растерянности, не понимая смысла поступков Орлова, она уверяла себя, «что он не простит ей никогда и, пожалуй, отравится теперь же где-нибудь в номере или застрелится». Но от подобной условности писатель отказался. Он ставил своего рассказчика не в положение всезнающего, а в положение догадывающегося, как может догадываться тонкий, наблюдательный человек, сопоставляющий факты, поступки и слова наблюдаемых им людей.

Изображение кризиса в мировоззрении героя требовало от писателя тщательного психологического обоснования. Показывая героя в этот момент его жизни, Чехов вызывал у читателя ассоциацию с тургеневскими произведениями. При этом особенно рельефно выступает своеобразие чеховского психологического метода.

Тургенев в «Нови», мотивируя возможность перелома мировоззрения героя-народника, обращает внимание читателя на колебания Нежданова, свойственные ему нерешительность, рефлексию. Это выражается и в поступках Нежданова, и в непонимании им своих чувств, намерений и мыслей. Марианну он, «по всей вероятности, полюбил», делу он, «по всей вероятности, посвятит все свои мысли». «Он сам не подозревал, — от себя говорит автор, — сколько правды и неправды в его думах». Но Тургенев не был последовательным в этом раскрытии характера Нежданова. В финале романа герой решительно сознавался самому себе в том, что он не революционер, не борец, а «честный благонамеренный труп». Нежданов находит в себе силы отказаться от Марианны, решительно объясниться с нею и кончить с собой.

Неизвестному у Чехова также приходится с болью признаться женщине в происшедшей перемене, в своей идейной несостоятельности. Поставив рассказчика в этой частной ситуации (последнее объяснение с Зинаидой Федоровной) в положение, сходное с положением тургеневского персонажа, Чехов следует своему психологическому принципу в изображении современного героя. «Лучше всего, — писал он, — избегать описывать душевное состояние героев, нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев...» (т. 13, с. 215). Чехов избегал открытых высказываний героя, прямых выражений его чувств.

Нежданов у Тургенева сам начинает свое последнее объяснение с Марианной, он открыто заявляет: «Я не верю больше в то дело, которое нас соединило... Не верю! не верю!.. Я в самое дело не верю». Автор чувствовал, что в подобном предсмертном объяснении не все может быть договорено, иначе это будет похоже на позерство. Он даже заставил Нежданова сказать Марианне: «Ты все поймешь — и чего я не доскажу, ты додумаешь». Нежданов не произносит таких слов, как «самоубийство», «жертва», «трагизм положения» и т. д., но читатель, зная о душев-

ном состоянии Нежданова, догадывается о его решении кончить с собой. «Я все думал, думал... думал». «Я думал, что я мешаю тебе... ему... самому себе... Марианна, во мне сидят два человека — и один не дает жить другому. Так я уж полагаю, что лучше перестать обоим жить».

Перелом мировоззрения Неизвестного в повести Чехова объясняется утратой волевого начала, решительности героя. И с Зинаидой Федоровной он не решается объясниться прямо; рассказчик мучительно переживает свое банкротство. «О той перемене, которая произошла во мне, я не обмолвился ни одним словом». Не сам Неизвестный (как у Тургенева), а Зинаида Федоровна начинает в «Рассказе неизвестного человека» решающее объяснение и своими подчас несправедливыми упреками в неискренности, вынуждает Неизвестного сказать горькую для него правду. «Трудно сознаться в своем банкротстве, — проговорил я, оборачиваясь, но не глядя на нее. — Да, я не верю, утомился, пал духом... Тяжело быть искренним, страшно тяжело, и я молчал».

Весьма последовательно мотивирует Чехов поведение Неизвестного его психологическим складом, физическим состоянием. Неизвестным руководит в финале и «воспитанный с детства страх показаться чувствительным», и боязнь одиночества, и обострившаяся из-за развивающейся чахотки жажда жизни, личного счастья.

Читатель видит, что потеря идеала, большой цели в жизни неизбежно вела Неизвестного к узкой мечте: «Мне хотелось влюбиться, иметь свою семью... Мне грезилась жена, детская, тропинки в саду, домик...» Но автор вовсе не хотел здесь «уничтожить» своего героя. Яркое, значительное прошлое рассказчика, его сомнение в плодотворности террористического метода борьбы как бы давало право автору надеяться, что Неизвестный не остановится на мещанском идеале, на унылом настоящем; поэтому рядом с мечтой о личном счастье находятся размышления его о народе. Жажда личного благополучия соседствует у Неизвестного с любовью к морю, к широким просторам, с которыми связаны у него молодость, поиски пути к свободе и общественному благополучию.

В противоположность равнодушно философствующему Орлову, вполне примирившемуся со своей «ненормальной, испорченной» жизнью, безыдейному, не заинтересованному в судьбе человечества, Неизвестный, даже

осознав происшедшую перемену, продолжает волноваться, искать выхода не только для себя, но и для других, не перестает мечтать о счастливом будущем человечества, думать о роли современного поколения: «Хочется, чтобы наша жизнь была свята, высока и торжественна», «Жизнь дается один раз, и хочется прожить ее бодро, осмысленно, красиво. Хочется играть видную, самостоятельную, благородную роль, хочется делать историю...» С грустью видел писатель, что многие современники его, растеряв прежние общественные идеалы, не нашли новых, что действительность сузила роль многих благородных, самоотверженных людей. Как бывший друг Некрасова, старый профессор («Скучная история»), так и бывший политический деятель — Неизвестный — ограничены в своем жизненном подвиге; их роль сведена в финале к роли опекунов воспитанниц — Кати и Сони.

Чехов подчеркнул трагизм существования этих людей, ищущих, но не нашедших еще «новой веры». В финале «Рассказа неизвестного человека» вновь есть напоминание о Тургеневе, на этот раз не только о «Нови», а и о романе «Накануне», не только о Нежданове, но и об Инсарове. Последние главы повести (Неизвестный и Зинаида Федоровна в Венеции и Ницце) воскрешают в сознании читателя финал «Накануне» (Елена и Инсаров в Венеции), о котором Добролюбов писал: «Это последнее изображение особенно подействовало на нас своей строгой истиной и бесконечно грустной прелестью: для нас это самое задушевное, самое симпатичное место всей повести».

Избрав «тургеневское» место действия, Чехов в «Рассказе неизвестного человека» отказался от тургеневских пространных, детализированных описаний природы. «Описания природы хороши, — писал он, — но... чувствую, что мы уже отвыкли от описаний такого рода и что нужно что-то другое» (т. 16, с. 32). Отказался Чехов и от рассуждений, сопутствующих пейзажу, и от патетически выраженных эмоций, риторических вопросов и восклицаний в описаниях Тургенева: «О, как тиха и ласкова была ночь, какою голубиною кротостью дышал лазурный воздух...», «Что же значит это улыбающееся, благословляющее небо, эта счастливая, отдыхающая земля?»

Чехов создал лаконичные пейзажи Венеции, которые как бы отвечали характеру героя, его сдержанности, бо-

язни чувствительности, его душевному настрою: «Мне было хорошо», «На душе легко».

Красота, счастье, разлитые в природе, Венеции особенно оттеняли трагическую гибель человека. Но если чувства Инсарова, героя кануна 1860-х годов гармоничны, оправданы его большой целью — борьбой за освобождение Родины, то у «восьмидесятника» Неизвестного все дисгармонично, так как лишено такой цели. Инсаров останавливается в Венеции, ожидая возможности отправиться на родину. Пребывание в Венеции мятущегося Неизвестного, бежавшего от своей родины, от борьбы, показано в значительной степени как случайное; Неизвестный покидает Венецию. В финале возникает та ситуация, о которой прямо говорил Тургенев в «Накануне»: «Отжившему, разбитому жизнью не для чего посещать Венецию; она будет ему горька, как память о несбывшихся мечтах первоначальных дней». У «разбитого жизнью» Неизвестного красота Венеции обостряет не только, как у Инсарова, жажду жизни и счастья, но и сознание своей обреченности, чувство утраты «несбывшейся мечты первоначальных дней». Напоминая читателю в финале о тургеневском Инсарове и сближая все же своего героя не с ним, а с народником Неждановым, Чехов одновременно давал пример сознательно героически прожитой жизни и упрекал людей своего времени в преждевременной усталости. Пример Неизвестного, мучительно переживающего разочарование, мечтающего хотя бы о «кусочке веры», должен был, по замыслу автора, направить читателей на поиски истинных целей, способов борьбы с несправедливой социальной действительностью.

В «Рассказе неизвестного человека» поставлена еще одна тема, которую Чехов воспринимал как «тургеневскую». Это тема любви и женской эмансипации. Здесь, как и в рассказе «Бабье царство», автор напомнил читателю мнение Добролюбова о Тургеневе, как «певце чистой, идеальной любви» и женского равноправия, и в то же время дал почувствовать, как не понимают или намеренно искажают Тургенева не только враги, но и либеральные апологеты его: продажный адвокат Лысевич («Бабье царство»), избалованный, сытый краснобай, любил (по его словам) Тургенева, «певца девственной любви, чистоты, молодости и грустной русской природы», но сам он, говорит автор, «любил девственную любовь не

вблизи, а понаслышке, как нечто отвлеченное, существующее вне действительной жизни».

Если для Лысевича любовь в духе Тургенева — предмет пустого разглагольствования, то для Орлова («Рассказ неизвестного человека») «тургеневская любовь» и сам писатель, содействовавший распространению идеи женской эмансипации, — предмет злого, циничного осуждения и опошления. «Я не тургеневский герой, — говорит он, — и если мне когда-нибудь понадобится освобождать Болгарию, то я не понуждаюсь в дамском обществе. На любовь я прежде всего смотрю как на потребность моего организма, низменную и враждебную моему духу». «Тургенев в своих произведениях учит, чтоб всякая возвышенная, честно мыслящая девица уходила с любимым мужчиною на край света и служила бы его идее, — сказал Орлов, иронически щуря глаза. — Край света это licentia poetica: весь свет с его краями помещается в квартире любимого мужчины. Поэтому не жить с женщиной, которая тебя любит, в одной квартире — значит отказать ей в ее высоком назначении и не разделять ее идеалов. Да, душа моя, Тургенев писал, а я вот теперь за него кашу расхлебывай». Чехов дискредитирует эти высказывания Орлова в глазах читателя; два действующих лица — Грузин и Неизвестный — встают на защиту Тургенева. Детски простодушный, впечатлительный Грузин после циничных слов Орлова говорит тихо: «А помните, Жоржинька, как он в «Трех встречах» идет поздно вечером где-то в Италии и вдруг слышит: «Vieni pensando a me segretamente», — запел Грузин. — Хорошо». На эти слова Грузина никто не обращает внимания. Продолжается пошлый разговор, в котором Грузин уже не принимает участия. Он охвачен тем поэтическим чувством, которое ему навеяли «Три встречи» Тургенева, и об этом свидетельствует такая деталь: через некоторое время, когда гости собираются уже уезжать, Грузин в передней вновь поет музыкальную фразу из «Трех встреч».

Упоминание в повести Чехова одного из наиболее лирических произведений Тургенева, в котором передана мечта о красоте, любви, счастье, очень многозначительно. Эта тургеневская повесть производила сильное впечатление еще на Некрасова, Добролюбова. Рассказчик Чехова сочувственно по отношению к Грузину передает эту сцену. Различная реакция действующих лиц на упоми-

нание о «Трех встречах» очень лаконично характеризует персонажей и самого рассказчика.

Музыка в повести Чехова, как и у Тургенева, помогает читателю понять настроение, состояние человека, его восприимчивость к прекрасному, облагораживающее воздействие на человека произведения искусства. Грузин играет «тепло и умно» «Времена года» Чайковского, «Лебединую песню» Сен-Санса; у Зинаиды Федоровны, у Неизвестного эта музыка вызывает волнение, пробуждает чувство человеческого достоинства, желание счастья, гармонии, свободы. Отсюда и наиболее резкое выражение ненависти рассказчика к Кукушкину, который появился сразу же после Грузина, когда не прошло еще впечатление, вызванное его игрой.

Зинаида Федоровна в «Рассказе неизвестного человека» близка тургеневским героиням своими исканиями, чистотой намерений, искренностью и силой чувства. Как Наталья, Елена, Марианна, она хочет жить во имя высокого идеала, жаждет деятельного добра, готова следовать за своим «избранником» «на край света» (не случайно эти слова из тургеневской «Нови» звучат и в чеховской повести). Но она человек своего времени — 80-х годов. Пора реакции приглушила «женское движение». Этому же содействовали такие правительственные меры, как закрытие женских курсов в Петербурге, Киеве, Одессе, Казани и пр., преследование участниц народовольческого движения. Многие женщины, испытывая на себе давление времени, примирялись с жизнью, довольствовались «малыми делами». Однако в сознании современников живы были еще образы С. Перовской, В. Фигнер и других «семидесятниц», запечатленных Тургеневым в известном «Пороге», Степняком-Кравчинским в «Подпольной России», «Андрее Кожухове», Короленко в рассказе «Чудная».

В женском персонаже Чехов стремился показать «знамение времени»: растерянность интеллигенции 80-х годов, неумение найти свой путь, беспомощность, слабость, безволие. Общение с такими циничными, опустошенными людьми, как Орлов, не проходит для женщины даром, точно так же, как и с людьми, типа Неизвестного, потерявшими большую цель в жизни. Автор уравнивает в этом случае Орлова и Неизвестного, делая их обоих виновниками трагического финала Зинаиды Федоровны.

Тургеневский Инсаров указывал путь Елене, Соломин делался опорой для Марианны; человек же 80-х годов — Неизвестный, как профессор в «Скучной истории», не мог ответить на мучивший женщину вопрос: «Что мне делать?».

В одном из писем А. П. Чехова читаем: «Мне мое чутье говорит, что в финале повести или рассказа я должен... сконцентрировать в читателе впечатление от всей повести и для этого хотя мельком, чуть-чуть, упомянуть о тех, о ком раньше говорил» (т. 14, с. 407). Финальная сцена «Рассказа неизвестного человека», которой сам автор остался доволен, очень важна для понимания концепции всей повести и особенности творческого метода Чехова. Неизвестный приходит к Орлову (уже как равный, а не лакей) сообщить ему о смерти Зинаиды Федоровны и устроить судьбу маленькой Сони — дочери ее и Орлова. По отдельным деталям поведения героев читатель догадывается и о душевном состоянии Неизвестного, и о смущении, недовольстве Орлова («слегка покраснел», «встал, прошелся, кусая ногти, и остановился перед картиной», «сказал глухо, стоя ко мне спиной»), о его чувствах, прикрываемых «привычным щитом» — иронией. Смущение, желание свести все к шутке и тем самым оберечь себя от серьезного разговора по важному вопросу выражены и в словах, нарочито искаженных Орловым: «будьте без сумления», «вумный», «что за комиссия, создатель, быть малой дочери отцом». Орлов растерян неожиданным известием о дочери, мысленно ищет выхода, чтобы прекратить щекотливый для него разговор и оберечь себя от беспокойства. Несколько раз повторенное: «об этом надо подумать», быстрый темп речи, короткие фразы, полная готовность соглашаться с собеседником обнаруживают чувство неловкости, а не волнения.

Читатель догадывается и об эгоизме, холодности Орлова, незаинтересованности в судьбе ребенка. Это становится особенно ясным потому, что Орлов изображен рядом с Неизвестным, который по-настоящему взволнован участью девочки, в сущности чужой для него. «Вы не волнуйтесь», —говорит Орлов Неизвестному. «Советовал мне немедленно отправиться к Пекарскому», «Он поздравлял меня с благополучным решением вопроса». Ни эгоцентричному Орлову, ни самоотверженному Неизвестному как будто и в голову не приходит то, что они поме-

нялись ролями. Волноваться, принимать советы, поздравления, благодарить следовало бы в этой ситуации Орлову — отцу ребенка, а не рассказчику. В повести и в ее финале деликатная сдержанность рассказчика объясняется особенностью его душевного склада, скрытностью, боязнью «показаться чувствительным и смешным». Это проявляется и в том, что «молодое, свежее, радостное чувство» Неизвестного к Зинаиде Федоровне так и остается невысказанным, а свою историю-воспоминание он рассказывает лишь накануне смерти и при этом старается быть объективным, редко прибегает к прямому выражению эмоций; он вполне доверяет вниманию, душевной тонкости слушателя, который поймет с полуслова и дополнит недосказанное.

В финале «Рассказа неизвестного человека» Чехов «сконцентрировал в читателе впечатление от всей повести»: давление на человека современной жизни, гуманизирующее значение таких людей, как Неизвестный; рассказчик оказывается единственным человеком, который деятельно, самоотверженно принимает участие в судьбе Сони; здесь раскрывается и подвижнический характер Неизвестного и суженность его жизненной цели («идолопоклонническое» чувство к Соне). Так читатель видит и авторское признание превосходства Неизвестного над успокоенными, безыдейными, эгоистичными современниками, и драматизм положения, ограниченность Неизвестного.

То, что в финале «Рассказа неизвестного человека» появляется образ ребенка (как в финале повести «Моя жизнь»), — не случайная, а очень содержательная деталь. В ней выражена надежда писателя на разумную, справедливую и счастливую жизнь следующих поколений. Это логичное завершение повести, в которой идет речь об утерянной большой цели и о поисках ее. Еще современники Чехова, испытавшие «уныние от оскудения творческой силы нашей жизни», увидели в «Рассказе неизвестного человека» шаг к созданию «таких произведений, которые взволновали бы и освежили сильным дыханием вялую общественную душу» [1].

Чехов хотел было «дать маленький эпилог от себя»,

---

[1] Письмо И. И. Горбунова-Посадова А. П. Чехову, март 1893 г. — Отдел рукописей ГБЛ, ф. 331, к. 41, ед. хр. 15.

с объяснением, как попала к нему «рукопись неизвестного человека», и даже «написал этот эпилог», но ни в первом, ни в последующих изданиях повести не опубликовал его. Эпилог оказался не обязательным. Связь автора с рассказчиком и без эпилога ощущается в повести. Произведение, написанное от первого лица, как будто не оставлявшее места для авторского голоса, все же давало читателю представление об авторском отношении к духовному миру героя, к тому, что герой увидел своими глазами, сам осознал, оценил, пережил.

Если в ранних произведениях Чехов обычно исследовал «кусок» жизни в его статичном состоянии, раскрывал сложившийся, «готовый» характер человека определенной среды, если во второй половине 1880-х годов писатель отмечал первые признаки пробуждения сознания человека, то с начала 90-х годов все более обостряется его внимание к явлениям «переломным», «переходным», кризисным.

В произведениях Чехова этого десятилетия отражаются глубинные процессы «сдвинувшейся» жизни. Писатель исследует противоречия, конфликтные ситуации действительности, показывает эволюцию человека, процесс его духовного развития или деградации («Дуэль, «Рассказ неизвестного человека», «Студент», «Дом с мезонином», «Ионыч», «Невеста»). Для писателя главным критерием оценки героя все настойчивее становится причастность его к народным интересам. Основным художественным средством раскрытия внутреннего мира героя является повествование от его лица или включение в авторскую речь голосов героев, содержательным принципом композиции — проявление и соприкосновение статичного быта и динамики духовной жизни человека, света и тени в природе, в социальной действительности, в человеческих отношениях. В эпическом повествовании все сильнее звучат лирические ноты.

Глава шестая

СТАТИКА И ДИНАМИКА. СВЕТ И ТЕНИ

«СТУДЕНТ», «ДОМ С МЕЗОНИНОМ»

Уже первый абзац рассказа «Студент» (1894 г.), который автор называл своим «любимым рассказом», своей наиболее «отделанной вещью», вводит читателя в атмосферу изменчивости, «текучести» жизненных явлений: «Погода вначале была хорошая... Но когда стемнело в лесу некстати подул... ветер, стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо. Запахло зимой». Хотя здесь еще не назван герой рассказа, он будет представлен в следующем абзаце («Иван Великопольский, студент духовной академии, сын дьячка»), но его слова, его голос, его восприятие окружающего уже «включены» в авторскую повествовательную речь при описании изменившегося состояния природы. Именно он вначале, когда еще шел на охоту, радовался хорошей и тихой погоде; это ему стало «неуютно» в лесу, когда некстати подул с востока холодный, пронизывающий ветер. Эти субъективно окрашенные слова обладают некоей автономностью (передают изменяющееся состояние, настроение героя), но они и органично вливаются в авторскую речь, и тем самым уже в зачине рассказа создается впечатление близости автора и героя.

Рассказ построен так, что от первого абзаца к финалу все расширяются временные и пространственные рамки, усиливается представление о движении жизни (при кажущейся статичности), о подвижности, изменчивости всего живого: природы, человека, человеческих отношений, мыслей, чувств, настроений. Меняется в ходе рассказа и видимое читателю соотношение автора и героя; все более становится очевидной внутренняя связь его с автором, раскрывается способность героя осмыслить (и почувствовать) жизнь в ее крупном, историческом масштабе, в ее динамике. Воспроизведение объективной действительности и субъективного состояния героя, его личностного отношения к окружающему, его размышлений и предчувствий обрело своеобразную форму повествования, в которой как бы соединилось эпическое и лирическое.

Чехов последовательно обращает внимание читателя

на внешние факты в жизни студента: вот он возвращается с тяги домой; на вдовьих огородах у костра беседует с вдовой Василисой и ее дочерью Лукерьей. Рассказав им историю отречения Петра, «студент пожелал вдовам спокойной ночи и пошел дальше». Он переправился на пароме через реку, поднялся на гору, откуда уже видна была его родная деревня...

По мере движения рассказа авторская эпически-констатирующая речь все сжимается, обретает порой форму краткой ремарки: «сказал студент», «он посмотрел кругом и спросил», «ответила Василиса», «Лукерья оставила ложки и устремила неподвижный взгляд на студента», «продолжал он». И все яснее становится духовное сближение автора с героем. Оно выражается прежде всего в изображении только того, что увидено, прочувствовано, пережито, понято студентом Иваном Великопольским в данный момент, вечером в страстную пятницу. Автор стремится передать ход мыслей и чувств героя: «Студент вспомнил...», «Студент думал», «Ему не хотелось домой», «Студент вздохнул и задумался...», «И радость вдруг заволновалась в его душе...», «И невыразимо сладкое ожидание счастья... овладевало им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла».

Внутренняя жизнь студента, человека мыслящего, наблюдательного, впечатлительного, динамична, она находится во взаимодействии с «внешними» обстоятельствами. Сиюминутное личное, физическое и психологическое состояние (закоченевшие пальцы, разгоревшееся от ветра лицо, чувство голода, гнета, тоски), вызванное внезапно наступившим изменением погоды, возвращением зимы в весенний, предпасхальный вечер, «сопрягается» с воспоминанием о родительском доме, о деревне: босая мать в сенях на полу чистит самовар, отец кашляет на печи, «по случаю страстной пятницы дома ничего не варили», в деревне «лютая бедность», голод, дырявые соломенные крыши, невежество, мрак. В этом, как и в изменившейся без воли человека природе (некстати подул ветер, потемки сгустились «быстрей, чем надо», «стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо»), студенту видится нарушение гармонии, «порядка и согласия». Атмосфера уныния подчеркнута повторяющимся звуком: у-у-у. «Жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку».

Конкретные жизненные впечатления приводят Ивана Великопольского к безрадостному обобщению жизни всей России, к мысли о неизменности ее содержания даже в процессе исторического движения, приводят к безнадежному прогнозу будущего: так было и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре «все эти ужасы были, есть и будут, и оттого что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше».

Но знаменательно, что в рассказе эта мысль студента будет опровергнута впоследствии его же собственными размышлениями. В этом признании гибкости, подвижности мышления студента и проявилась более всего близость автора к духовному миру своего героя.

Разговор с одинокими деревенскими женщинами у костра, то впечатление, которое произвел на них рассказ студента об отречении Петра и его раскаянии, дают новое направление раздумьям Великопольского. «Если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась, то, очевидно, то, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему — к обеим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям...»

Понимание связи всего сущего раньше приводило студента к грустному выводу о статичности обстоятельств, господствующих над человеком, несмотря на историческое движение, и к потере веры в то, что жизнь станет лучше. Теперь же он открывает в самом человеке те ресурсы, которые помогут изменить обстоятельства. Это прежде всего тяготение людей к единению, согласию, их стремление преодолеть отчужденность, одиночество, это способность понять другого человека, сочувствовать, сострадать. «Студент опять подумал, что если старуха заплакала, то не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра».

Студент открыл в своих слушательницах некоторые из тех человеческих качеств (например, способность сопереживания), которые автор в свою очередь открыл в самом студенте и потому его глазами посмотрел на жизнь, его ход рассуждений воспроизвел, ему поручил рассказать древнюю легенду. В рассказе очень точно мотивированы поступки, мысли, чувства героя: он — студент ду-

ховной академии, потому евангельский сюжет может быть знаком ему во всех деталях. Жизненные впечатления (холодная ночь, костер, люди, греющиеся у огня), волнующие студента мысли о дисгармонии жизни, о разъединенности, одиночестве людей, естественно, вызывают у него ассоциацию с этим сюжетом.

В рассказе студента об отречении и раскаянии Петра эмоционально воссозданы и обстановка, и события, и душевное состояние Петра: «Ах, какая то была страшная ночь, бабушка! До чрезвычайности унылая, длинная ночь... Иисус смертельно тосковал в саду... Бедный Петр истомился душой, ослабел». «Петр, изнеможенный, замученный тоской и тревогой, понимаешь ли, не выспавшийся, предчувствуя, что вот-вот на земле произойдет что-то ужасное, шел вслед... Он страстно, без памяти любил Иисуса и теперь видел издали, как его били...». «Воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине едва слышатся глухие рыдания...»

Сам студент не склонен придавать значение себе как рассказчику («Старуха заплакала... не потому, что он умеет трогательно рассказывать»). Автор же, как бы вместе с героем, всматривается в его слушательниц, наблюдает их отношение к рассказу и приводит читателя к иному заключению: живое, образное воспроизведение драматического эпизода, глубокое постижение самим рассказчиком душевного состояния «действующих лиц» воздействует на сознание и чувства слушателей. Старуха заплакала и потому, что студент «умеет рассказывать». Он обладает способностью не только живописать обстоятельства, людей, но и вызывать сострадание, сопереживание у слушателей, заражать их своим эмоциональным отношением к изображаемому.

Близость Чехова к своему герою выразилась в доверии к нему как к рассказчику-художнику. Значителен при этом такой оттенок: рассказ студента обращен к более развитой слушательнице — старой «бывалой» Василисе, служившей когда-то в мамках и няньках; она только что пришла из церкви, стоит «в раздумье», приветливо встречает студента: «выражается деликатно», с лица ее не сходит «мягкая, степенная улыбка». Студент здоровается и прощается с ней и с ее дочерью Лукерьей — «деревенской бабой, забитой мужем», с глуповатым лицом, молчаливой и неподвижной. Но в ходе рассказа о Петре

он обращается к одной Василисе: «Ах, какая то была страшная ночь, бабушка!», «Если помнишь...», «Потом ты слышала...», «Понимаешь ли...».

И производят на студента впечатление, главным образом, слезы старой Василисы; он трижды вспоминает о них, в то время как об отношении к его рассказу Лукерьи — лишь один раз («смутилась»). Автору же не менее важно, что студент пробудил сочувствие, сопереживание даже такого забитого, «неподвижного» существа, как Лукерья. Содержательна в этой связи перекличка отдельных деталей, определяющих душевное состояние страдающего человека — Петра (в рассказе студента) и сострадающего (в авторском повествовании): Петр «горько-горько заплакал». — «Василиса вдруг всхлипнула, слезы, крупные, изобильные, потекли у нее по щекам». «Петр истомился душой, ослабел, веки у него отяжелели». — «Лукерья... покраснела, и выражение у нее стало тяжелым, напряженным, как у человека, который сдерживает сильную боль».

Общение рассказчика со слушателями также не является у Чехова статичным. Это процесс. И не только рассказчик воздействует на слушателей, но и они, своей реакцией на его рассказ, влияют на студента, на его душевное состояние, мысли, отношение к окружающему. Отчужденность от людей, даже близких («И ему не хотелось домой»), сменяется лирическим тяготением к ним («Глядел на свою родную деревню»).

В рассказе «Студент», быть может, яснее, чем в других произведениях Чехова, выражены его высокие критерии оценки личности; он ждет от человека внимания к разным сферам бытия, постижения внутренних связей явлений, открытости для поэзии, вдохновения, радостного общения с природой, с людьми, поисков высокого смысла жизни: «Прошлое,—думал он,—связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекающих одно из другого... Правда и красота... по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле».

Открытие студентом закономерностей жизни не умозрительно, а результат его личных соприкосновений с нею и раздумий. И сопровождается это открытие волнением, радостью, ожиданием счастья.

В первоначальном варианте заглавия («Вечером») и в окончательном («Студент»), при всем их различии,

имеется нечто сходное: указание на единичность объекта изображения (один вечер, один человек) и в то же время на обобщенность (вечером, студент). В заглавиях этих обозначено определенное, именно переходное, состояние: от дня к ночи, от молодости к зрелости. Содержательно также, что в финале рассказа вместо завершения пути героя — начало нового этапа познания им жизни. Важно здесь и напоминание о возрасте студента («ему было только 22 года»), и отказ автора от категоричности суждений героя. Работая над рассказом, Чехов ввел в финальное раздумье студента о правде и красоте, как направляющей силе прогресса, слово «по-видимому» («по-видимому, всегда составляли главное...»).

Таким образом, мы видим, что для Чехова путь формирования личности не легок, что в его изображении собственные взгляды на мир, действенное человеколюбие человек обретает ценой исканий душевных контактов с людьми, ценой мучительных раздумий над собственным опытом и опытом других, опытом истории. Это процесс динамический.

* * *

В центре внимания автора рассказа «Дом с мезонином» (1896 г.) также динамика жизни, борьба мнений, соприкосновение прозы и поэзии, света и тени.

Далекое и недавнее прошлое («когда-то в детстве», «6—7 лет тому назад», «как-то недавно») вступает в диалектическую связь с настоящим: кое-что предается забвению («Я уже начинаю забывать про дом с мезонином»), а что-то оставило живые следы в памяти и сердце, внушает надежды на будущее: «В минуты, когда меня томит одиночество и мне грустно... почему-то начинает казаться, что обо мне также вспоминают, меня ждут, и мы встретимся».

Отдаленность и связь временных отрезков (воспоминания о прошлом и настоящее) выражены и в лексике рассказа, и в смене глаголов прошедшего и настоящего времени: «Я жил», «Мы возвращались», «Я уже начинаю забывать», «...пишу и читаю», «Я вспоминаю».

Весьма содержательно и то, что рассказ ведется от лица художника (это оговорено в подзаголовке), наблюдательного, мыслящего человека, тонко чувствующего природу, и то, что рассказ — воспоминание о прошлом. Отойдя на временное расстояние, рассказчик поэтизирует

свою встречу с Мисюсь, любовь к ней, что придает всему рассказу лирический колорит. Современники Чехова называли рассказ «тургеневским».

Ассоциацию эту, несомненно, вызывает и поддерживает сам автор: место действия здесь — дворянская усадьба («дворянское гнездо»). Прошлое и настоящее, традиции и новое, старое и молодое находятся во взаимодействии, и при этом старое не лишается поэтичности, очарования, а молодое далеко не всегда является знаком прогрессивности, нового.

Уже в заглавии — «Дом с мезонином» — как бы подчеркивается, что речь пойдет о прошлом, архаичном: такие дома в архитектуре конца XIX века, разумеется, не были новинкой. В ходе повествования утверждается признак устаревшего, который сочетается с признаком интимного, лирического: «Милый, наивный, старый дом, который, казалось, окнами своего мезонина глядел на меня, как глазами, и понимал все». В описании «старого барского дома», в котором поселился художник, и незнакомой усадьбы, куда он «нечаянно забрел», настойчиво повторятся слова, характеризующие старость, запустение: «*старые* амосовские печи», «обвалившаяся изгородь», «*старые* ели», «*старый* вяз», даже «иволга-*старушка*».

Как наследство старого уклада жизни воспринимается читателями и «постоянная праздность» обитателей этих дворянских гнезд — Екатерины Павловны Волчаниновой, ее младшей дочери, самого рассказчика — художника, «помещика Белокурова, молодого человека», тяжелого и ленивого. Белокурова от традиционного праздного образа жизни не спасают ни видимость деловитости («вставал очень рано»), ни внешний признак «демократизма» (ходил в поддевке и «в вышитой сорочке»). Отсутствие забот у Мисюсь, ее «жизнь в полной праздности» не уравновешивается жадным чтением книг, а у «обреченного судьбой на постоянную праздность» художника безделье не компенсируется ни его рассуждениями о жизни, ни даже ясным сознанием ущербности, скуки бездеятельного существования.

Однако в сравнении с людьми бездумно праздными речи художника и земская деятельность Лидии Волчаниновой (при всей их полярности) в чем-то схожи: они современны, являются откликом на серьезную проблему — выбора своего пути в поворотный момент общест-

венной жизни, ответом на жгучий вопрос о положении народа. Лида уверена в том, что долг каждого образованного человека — оказывать посильную помощь народу, создавать школы, библиотеки, медицинские пункты, аптеки, противостоять местной бюрократической власти: «Весь наш уезд находится в руках Балагина... Сам он председатель управы, и все должности в уезде роздал своим племянникам и зятьям и делает, что хочет. Надо бороться. Молодежь должна составить из себя сильную партию, но вы видите, какая у нас молодежь...» Художник же, мыслящий более масштабно, заглядывающий в будущее, считает, что культурничество, «малые дела» не решают вопроса и, более того, запутывают его. Они «при существующих условиях, служат только порабощению. Народ опутан цепью великой, и вы не рубите этой цепи, а лишь прибавляете новые звенья». Народ, по его мнению, нужно освободить от тяжелого физического труда, распределив труд между всеми, предоставить народу свободу «для широкого проявления духовных способностей», для поисков правды и смысла жизни. «Нужны не школы, а университеты».

Несогласия, споры Лиды и художника динамичны, столкновения неизбежны, так как оба убеждены в своей правоте, «подогреваются» волнением и возражениями противника. Споры неизбежны и ввиду полярности характеров, образа жизни противников.

Лида поглощена своим делом, которому служит искренне и убежденно. В равной мере серьезно, строго, озабоченно, с сознанием безусловной пользы выполняемого долга она собирает на погорельцев, принимает больных, диктует Даше басню Крылова, упрекает Белокурова или художника в безделье. «Ах, боже мой, но ведь нужно же делать что-нибудь!» «Правда, мы не спасаем человечества... но мы делаем то, что можем, и мы правы». В этом деятельном желании «сиюминутной» помощи народу, как и в эмоциональной защите (в спорах с художником) своего пути, и в гордом чувстве независимости (живет на собственный счет, борется с власть имущими) есть и юношеская порывистость, самоотверженность, воля, смелость. Но в ходе рассказа все более становятся очевидными ее ригоризм и деспотическое стремление подчинить своим убеждениям не только свою жизнь, но и счастье, жизнь других. Весьма красноречива трижды почти дословно

повторенная фраза: «Лида опять говорила о земстве, о Балагине, о школьных библиотеках», «Вечером громко говорила о земстве, о школах», «Лида опять говорила о школах, о Балагине». Так создается впечатление топтания Лиды на месте, кружения вокруг одной маниакальной идеи. Нет гибкости мысли, сомнений в себе самой и в правильности найденного пути, зато растет сознание непогрешимости своей позиции, непримиримость с иным мнением.

Этому соответствуют такие детали портрета и внутреннего мира Лиды: строгое выражение лица, упрямый рот, громкий голос, сухой, наставительный тон: «Не хорошо... — говорила она укоризненно, — не хорошо. Стыдно». Лида *приказывает работнику*, вызывает не только уважение, но и чувство *страха* у матери, сестры; она *требует*, чтоб Мисюсь рассталась с художником, добивается того, чтоб «прокатили» Балагина.

Гонительница поэзии, любви, красоты, Лида Волчанинова духовно окостеневает. И красота ее утрачивает силу воздействия на других. Вначале о ней было сказано: «...тонкая, бледная, очень красивая, с целой копной каштановых волос на голове». Затем, хотя трижды еще будет звучать эпитет «красивая» (без усилительного слова «очень»), но всегда в сочетании с определениями: «строгая», «неизменно строгая», с «деловым, озабоченным видом». В финале рассказа женственность ее как бы окончательно тускнеет, и рассказчик уже не говорит о ее красоте, а лишь о громком голосе, менторской интонации, о победе на земских выборах («прокатили» Балагина) и непоколебимости (через 6—7 лет) прежних убеждений, устойчивости принятого образа жизни: «Жила по-прежнему в Шелковке и учила в школе детей».

Как ни отличается красивая Лида Волчанинова, занятая культуртрегерской деятельностью, от подруги Белокурова, Любови Ивановны, всегда праздной, пухлой, похожей на откормленную гусыню, но они неожиданно оказываются в чем-то схожи. «Года три назад она наняла один из флигелей под дачу, да так и осталась жить у Белокурова, по-видимому, *навсегда*. Она была старше его лет на десять и управляла им *строго*, так, что, отлучаясь из дому, он *должен был* спрашивать у нее позволения. Она часто рыдала мужским голосом...» Строгость Лиды, ее «управление» матерью и сестрой, ее громкий нежен-

ственный голос, статичность образа жизни нашли здесь как бы каррикатурное отражение.

Но значит ли это, что автор полностью приемлет жизненную позицию и убеждения противника Лиды? Нет. Автор заставит читателя сопоставить слова, идеи героя с его личным и общественным поведением и увидеть в них не только высокое, но и ущербное.

Художника-рассказчика не удовлетворяют «малые дела»: он сторонник полного физического и духовного освобождения народа, принципиально не хочет работать на поддержание «существующего порядка», мечтает о другом, справедливом общественном укладе, когда трудиться будет каждый, но... не делает «решительно ничего» и ищет «оправдания для своей постоянной праздности». Его волнуют серьезные вопросы бытия (смысл жизни, назначение искусства, роль образованной части общества в освобождении народа); и при этом ему, в противоположность Лиде, чужд ригоризм. В его словах не итог раздумий, а процесс мысли. («Я продолжал, стараясь уловить свою главную мысль»). Он не доволен собой и людьми, раздражен, постоянно ощущает несбыточность мечтаний: «Я мечтал... владеть этими деревьями, полями, туманом, зарею, этой природой, чудесной, очаровательной, но среди которой я до сих пор чувствовал себя безнадежно одиноким и ненужным». Ему не дано «владеть» ни природой, ни своей собственной судьбой, своим счастьем.

Рассказ организуется авторской мыслью: недостаточно осознать, что современный порядок чужд справедливости, труду, красоте, недостаточно сказать об этом убедительными словами, нужно действенно защитить справедливость, искусство, труд, поэзию, любовь, счастье.

Нерешительность, пассивность просвечивают и в личных чувствах художника. В них нет энергии любви: «Я почувствовал, что без нее мне *как будто* скучно», «испытывал тихое волнение, *точно* влюбленный». «Я был полон... довольства собою, довольства, что сумел увлечься и полюбить». И слишком быстро наступает «отрезвление», овладевает им «будничное настроение», «по-прежнему становится скучно жить». Возможная встреча с Мисюсь, возможное счастье («Мисюсь, где ты?») представляется герою не итогом поисков и борьбы за них, а даром каких-то сторонних сил: «Мне почему-то начинает казаться, что мы встретимся».

Одним из содержательных художественных принципов «Дома с мезонином» является расположение света и тени (в прямом и метафорическом значении этих слов). Наиболее открыт этот принцип в пейзажных зарисовках: «Солнце уже пряталось, и на цветущей ржи растянулись вечерние тени». В мрачной аллее тесно посаженных очень высоких елей «было тихо, темно, и только высоко на вершинах кое-где дрожал яркий золотой свет и переливал радугой в сетях паука». Августовская темная ночь, вся деревня спит, «не видно ни одного огонька, только на пруде едва светились бледные отражения звезд»; восходящая сквозь облаков луна «еле-еле освещала дорогу и по сторонам ее темные, озимые поля». Под старым вязом, из темноты смотрит художник на темный дом. «В окнах мезонина, где жила Мисюсь, блеснул яркий свет, потом покойный зеленый — это лампу накрыли абажуром. Задвигались тени... Прошло около часа. Зеленый огонь погас, и не стало видно теней». Луна осветила спящий сад, дорожки, цветник; цветы все казались одного цвета.

Не только пейзажи, но и люди неоднокрасочны, неоднозначны. По словам Л. Толстого (в пору работы над «Хаджи Муратом»), он учился у Чехова расположению света и тени в изображении человеческих характеров.

Мисюсь, поэтичная, трогательная, нежная в воспоминаниях художника, воздушная, как мечта, с ее наивными рассказами о домашних «происшествиях» и домашних «тайнах», с ее детской доверчивостью в любви и детским послушанием старшей сестре (инфантильность Мисюсь не по летам подчеркнута и «детским» ее именем, и многими другими деталями: «по-детски касалась меня своим плечом, водила пальчиком, ходила обыкновенно в светлой рубашечке, ножки ее едва касались земли») во многом повторяет свою мать: «обе одинаково верили», «к людям они относились одинаково». Екатерина Павловна «также скоро привыкла и привязалась ко мне... На мои этюды она смотрела тоже с восхищением и с такою же болтливостью и так же откровенно, как Мисюсь, рассказывала мне, что случилось...».

Мисюсь — мечта художника-рассказчика, ускользнувшая надежда на счастье, но это и его иллюзия. Как подруга Белокурова в чем-то повторяет некоторые черты Лиды, так и в Екатерине Павловне, во многом отождествленной с младшей дочерью, просвечивают «зем-

ные» черты Мисюсь: праздность, пассивность, рассеянность — отрешенность от реальных забот и нужд.

Расположение света и тени имеет в рассказе и социальную «нагрузку». Вспышки мысли, чувства озаряют современную действительность. Но этого оказывается недостаточно. «Мужицкая грамотность, — говорит рассказчик Лиде, — книжки с жалкими наставлениями и прибаутками, медицинские пункты не могут уменьшить ни невежества, ни смертности так же, как свет из ваших окон не может осветить этого громадного сада».

И отвлеченное логизирование рассказчика, его широкие, «перспективные» планы духовного освобождения народа, не освященные деятельностью, как и мечты его о личном счастье (зеленый свет в окнах мезонина), также бессильны против тусклой жизни.

Автор «присутствует» и в этом рассказе, где слово предоставлено герою. Сталкивая разные характеры героев, их разные жизненные позиции, Чехов приводит читателя к мысли, что жизнь человека, не проникнутая высокими целями, как и высокие цели, не обогащенные действованием, мешают человеку участвовать в освобождении человечества, в борьбе за счастливое, гармоническое будущее. Лирическая тоска не только героя, но и автора о неосуществленной мечте, поэзии, об утраченном счастье, как бы звучит в финальной мелодичной и взволнованной строчке: «Мисюсь, где ты?..»

Настоящее и прошедшее, замкнутый мирок и широкие просторы грядущего, свет и мрак, поэтические мечты о труде, счастье, любви, свободе и проза быта, праздность, неразвитость сознания, угнетенное душевное состояние человека — содержание ряда произведений Чехова 1890-х — начала 1900-х годов.

Развитие в современном человеке духовности, гражданственности, сознания необходимости перемен составляют теперь главную тему произведений Чехова. Все яснее чувствуется в них осуждение писателем косности во всех сферах жизни, и все сильнее звучит «нота бодрости и любви к жизни» (М. Горький), предчувствие перемен, вера в будущее.

С расширением в произведениях Чехова круга лиц, осмысливающих жизнь, свой собственный путь и судьбы окружающих, связаны многоракурсность изображения и подвижность, разнообразие повествовательных форм.

Глава седьмая

АВТОР — РАССКАЗЧИКИ — СЛУШАТЕЛИ

ТРИЛОГИЯ О «ФУТЛЯРНЫХ» ЛЮДЯХ

Мы уже видели, что в одних произведениях («Дуэль», «Студент») повествование ведет только автор, но в него «включаются» голоса героев; в других — только рассказчик («Рассказ неизвестного человека», «Дом с мезонином»), но слышен и голос автора. В этой главе речь пойдет о «смешанном» типе повествования: от лица автора и от лица героя-рассказчика. В каждом отдельном случае важно увидеть содержательность именно данной формы повествования, обусловленность выбора рассказчика. Выяснение этих вопросов чеховской поэтики тем более важно, что в критической литературе не раз отождествляли Чехова и его героев, рассказчиков.

Еще в конце 80-х годов, задумав роман [1], Чехов предполагал писать его «в форме отдельных законченных рассказов», дать каждому рассказу «свое заглавие», а весь роман назвать: «Рассказы из жизни моих друзей» (т. 14, с. 330). Возможно, такие родственные по композиции рассказы, как «Огни», «Ариадна», «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви», и были частями (измененными, переработанными) неосуществленного романа. Малая форма, обретая эпическую объемность, философичность, успешно «соперничала» с романом. И этому в значительной степени способствовал в этих произведениях избранный Чеховым вид «смешанного» повествования.

В трилогии о «футлярных» людях значимо и «сцепление» рассказов, и цельность каждого. На первый взгляд построение всех трех рассказов стереотипно: автор виден читателю лишь в обрамляющей части: он «подводит» к рассказу героя, передает ему повествование и «появляется» вновь, делается зримым лишь в финале; создается впечатление «невмешательства» автора. На самом же де-

---

[1] В последние годы проблема «Чехов и роман» все более интересует исследователей. См.: Бурсов Б. Чехов и русский роман. — В кн.: Проблемы реализма русской литературы XIX века. М.—Л., 1961; Бхатнагар Йогеш Чандр. Жанровое своеобразие прозы А. П. Чехова (Чехов и роман). М., 1971.

ле его роль активна: он «организует» всю идейно-художественную структуру произведения, направляет мысль, чувство читателя.

Каждый из трех персонажей — учитель гимназии Буркин, ветеринарный врач Иван Иваныч Чимша-Гималайский, помещик Алехин — попеременно является то рассказчиком и действующим лицом, то слушателем. Каждый рассказывает об одном «случае», известном ему не понаслышке, а во всех деталях. При этом сами эти «случаи» расположены в трилогии от более далекого к близкому, интимному: Буркин рассказывает о сослуживце — учителе Беликове, терроризировавшем своим «футлярным» поведением, своими «футлярными» формулами («как бы чего не вышло») всю гимназию, весь город («Человек в футляре»); Иван Иваныч — о своем брате, поставившем и осуществившем крохотную «футлярную» цель («Крыжовник»); Алехин — о себе, любимой женщине, о своей любви, скованной условностями, «футлярными соображениями» («О любви»).

Каждый случай, каждая история жизни центрального героя сопровождаются лаконичными упоминаниями об аналогичных ситуациях в жизни второстепенных персонажей. Так, жена старосты Мавра никогда не была дальше своего родного села; купец съел перед смертью все деньги; барышник обеспокоен тем, что в сапоге его отрезанной ноги осталось двадцать пять рублей; красавица горничная Пелагея влюблена в повара, пьяницу и урода.

Все рассказы в совокупности составляют идейное единство, создают обобщающее представление о современной жизни, где значимое соседствует с ничтожным, трагическое — со смешным.

Но «истории», «случаи», рассказанные героями, важны не только сами по себе, как жизненный материал. Они дают представление и об опыте рассказчика, о мере понимания им общего состояния жизни, о способности действовать, оценить себя, других, воспринять чужой опыт, обобщить, прогнозировать будущее. Эти качества повествователя как бы испытываются писателем и в тех рассказах, где он является слушателем.

Как в «Огнях», в «Ариадне», в произведениях, в которых Чехов также пользуется «смешанным» типом повествования, автор трилогии не беспристрастен, его отношение к каждому рассказчику, слушателю становится

ясным читателю. Первым получает слово учитель Буркин. В его рассказе — острая наблюдательность, чувство юмора, артистизм, даже дар художника. Он живо и рельефно воспроизводит сцены, портреты, поведение, интонации человека: Беликова, Коваленко, Вареньки, слуги Афанасия, создает и коллективные портреты учителей, гимназических дам. С особой охотой воспроизводит он чужие слова, голоса; при этом его личное отношение всегда чувствуется и в интонации, и в каких-то оценочных словах (Беликов поплелся к Коваленкам, «заработала машина», «запрещено и баста»), и в нестандартных, неожиданных сравнениях, эпитетах, метафорах: «человек в футляре», «новая Афродита возродилась из пены...»

Речь Буркина открыто ориентирована на слушателя, ищет его поддержки, «подогревает» его интерес, воображение: «Теперь слушайте, что дальше», «понимаете ли», «знаете», «Ах, свобода, свобода! Даже намек, даже слабая надежда на ее возможность дает душе крылья, не правда ли?». Речь Буркина многоинтонационна, эмоциональна: «Хотя, казалось бы, какое ему дело?», «И что же?», «Да, он достиг своего идеала!», «Чего только не делается у нас в провинции от скуки, сколько ненужного, вздорного!»

Буркин не только наблюдателен, но он вполне способен сопоставить конкретные явления, увидеть сходство, казалось бы, далеких фактов, их типичность. Его рассказу о Беликове предшествует рассуждение о Мавре, которая никуда не выезжала за пределы родного села: «Что же тут удивительного, — сказал Буркин, — людей одиноких по натуре, которые, как рак-отшельник или улитка, стараются уйти в свою скорлупу, на этом свете не мало... Да вот не далеко искать, месяца два назад умер у нас в городе некий Беликов».

Но он не способен сделать глубоких обобщений. В ходе рассказа он делает выводы лишь на «ближайшем материале»: «Я заметил, что хохлушки только плачут или хохочут, среднего же настроения у них не бывает», «И то сказать, для большинства наших барышень за кого ни выйти, лишь бы выйти», «Совершился бы один из тех ненужных, глупых браков, каких у нас от скуки и от нечего делать совершаются тысячи», [Беликов] «угнетал нас на педагогических советах своими футлярными соображениями».

Добиваться истины, волноваться, искать действенные способы уничтожения зла, им же замеченного, Буркин не будет. Самое большее, на что он способен, — констатировать факт («он давил нас всех») и высказать предположение: изолированность человека от общества, замкнутость в футляре — «быть может, явление атавизма, возвращение к тому времени, когда предок человека не был еще общественным животным и жил одиноко в своей берлоге, а может быть, это просто одна из разновидностей человеческого характера, — кто знает?»

Некоторая вялость, рыхлость натуры Буркина сказывается и в том, что он, сознавая вздорность, скуку провинциальной жизни, вполне мирится с ней, терпит рядом с собой Беликова, сживается с «удушающей поганой атмосферой». Он находится в непосредственной близости с Беликовым («мы часто виделись»), ходит с ним в гимназию, посещает его квартиру-склеп, называет его «мой товарищ», выслушивает его «исповеди». Вяло мечтает он о свободе, не противодействует (как Коваленко) Беликову, а то смеется над ним, то жалеет его, то от скуки принимает участие в женитьбе Беликова, то радуется его смерти: «Хоронить таких людей... большое удовольствие». Наблюдения Буркина, острые, тонкие, не побуждают его ни к решительным обобщениям, ни к протесту. Он ограничивает себя ролью созерцателя, отказывается объяснять явления, ставить их в связь с вопросами общественными: «Я не естественник, и не мое дело касаться подобных вопросов».

И когда это делает за него слушатель Иван Иваныч, по-видимому, не раз вступавший с ним в полемику, когда тот, удрученный ролью, которую играют футлярные люди в обществе (видит футлярность и в примирении с бездельем, глупостью, вздорностью, ложью, унижением, рабством), приходит к выводу: «Нет, больше жить так невозможно!» — то Буркин отрезвляет его словами, в которых чувствуется непонимание серьезного значения им же самим рассказанной истории: «Ну, уж это вы из другой оперы, Иван Иваныч!» Этой же фразой прервет Буркин Ивана Иваныча (в «Крыжовнике»), когда тот, уклонившись от основного эпизода своего рассказа, дополнит его аналогичными случаями и придет к обобщению. С готовностью поддержит Буркин Алехина («О любви»), когда услышит близкое ему суждение: нужно индивидуализи-

ровать и объяснять *каждый* случай в отдельности, не пытаясь обобщать. «— Совершенно верно», — согласился Буркин.

Уже в первом рассказе трилогии — «Человек в футляре» — заметно отличие героев и авторского к ним отношения. Буркин и Алехин названы по фамилии, Иван Иваныч — по имени и отчеству (так более интимно звали его и во всей губернии). В начале рассказа дается портрет Ивана Иваныча: освещенный луной у входа в сарай сидел высокий худощавый старик с длинными усами. Буркина же, который лежит в потемках в сарае, читатель не видит до конца рассказа. Он, толстый («осевший»), небольшого роста, лысый, с черной бородой чуть не по пояс, появляется в самом финале, чтоб полюбоваться лунной ночью. И тотчас же снова исчезает в сарае.

Буркин заснул, а Иван Иваныч, взволнованный его рассказом и своими раздумьями, все ворочался с боку на бок и вздыхал, затем вышел из сарая и «севши у дверей, закурил трубочку — задумался». Созвучны этому беспокойному состоянию Ивана Иваныча тревожные раздумья самого автора. Вместе с героями он видит широкие просторы, освещенную луной длинную сельскую улицу, тянущееся далеко до горизонта поле. И как будто недоумевает, что все кругом тихо («даже не верится, что в природе может быть так тихо»), что могут быть забыты несчастья, зло, неблагополучие («кажется... что зла уже нет на земле и все благополучно»).

Эти слова автора перекликаются со словами Ивана Иваныча — рассказчика «Крыжовника»: «Все тихо, спокойно», «Все обстоит благополучно». А за этой тишиной и благополучием скрываются «сытость, праздность, наглость сильных, бедность, несчастья слабых».

Еще в «Человеке в футляре» было заметно, что расхождение Ивана Иваныча с Буркиным не случайно, принципиально и имеет свою историю. Рассказ Буркина прерывался словами Ивана Иваныча, в которых звучало как бы напоминание о прежних несогласиях, спорах: «Да, мыслящие, порядочные читают и Щедрина, и Тургенева, разных там Боклей и прочее, а вот подчинились же, терпели... То-то вот оно и есть». Эти последние слова он повторит еще дважды в финале. А в рассказе «Крыжовник» именно Буркину скажет взволнованно, будто отвечая на прежние его возражения: «Во имя чего

ждать? — спросил Иван Иваныч, сердито глядя на Буркина. — Во имя чего ждать, я вас спрашиваю? Во имя каких соображений?.. Ждать, когда нет сил жить, а между тем жить нужно и хочется жить!»

Но в одном эти герои и автор явно сближены — в любви к родной природе. Их голоса сливаются с голосом автора: «И оба они знали, что это берег реки, там луга, зеленые ивы, усадьбы, и если стать на один из холмов, то оттуда видно такое же громадное поле, телеграф и поезд, который издали похож на ползущую гусеницу, а в ясную погоду оттуда бывает виден даже город. Теперь, в тихую погоду, когда вся природа казалась кроткой и задумчивой, Иван Иваныч и Буркин были проникнуты любовью к этому полю, и оба думали о том, как велика, как прекрасна эта страна» («Крыжовник»), «Выглянуло солнце. Буркин и Иван Иваныч вышли на балкон; отсюда был прекрасный вид на сад и на лес. Они любовались...» («О любви»).

Если в рассказчике — учителе Буркине чувствовались приглушенные возможности художника, то в рассказчике — ветеринарном враче Иване Иваныче — нереализованные ресурсы общественного деятеля. История брата, осуществившего свою грошовую мечту собственника, рассказана Иваном Иванычем не занимательности ради и не потому, что его увлекает (как Буркина) сам процесс рассказа, живого воспроизведения картин, портретов, речи, интонаций. Иван Иваныч рассказывает случай с братом, надеясь убедить слушателей в том, что «тишина» опасна, что недостойны мыслящего человека ни удовлетворенность достижением крохотного эгоистического счастьица, ни успокоенность, созерцательность, невмешательство в ход общественной, исторической жизни.

Историю брата, завершившуюся полным духовным обнищанием, Иван Иваныч рассказывает с поучающей целью, в расчете на пробуждение гражданского сознания своих слушателей. Потому особенно подчеркивает он значение этого случая для него самого, для развития его духовной жизни: «Но дело не в нем, а во мне. Я хочу вам рассказать, какая перемена произошла во мне в эти немногие часы, пока я был в его усадьбе». В ту ночь грустных раздумий о душевной сытости, потере человеческого в человеке Иван Иваныч понял, что и сам был доволен и счастлив, что лишь теоретически признавал

свободу благом, но ничего не сделал для ее приближения, и им овладело «тяжелое чувство, близкое к отчаянию».

В ходе рассказа Иван Иваныч делает отступления, то дополняя основной случай близкими по содержанию примерами из жизни людей, не умеющих отличить главное от неглавного, то обобщая частные случаи: «Уходить из города, от борьбы, от житейского шума, уходить и прятаться у себя в усадьбе — это не жизнь», «Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа».

Закончив рассказ, Иван Иваныч не только подводит итоги («Как, в сущности, много довольных, счастливых людей! Какая это подавляющая сила!»), но стремится вызвать у своих слушателей беспокойство, жажду справедливости, свободы, те чувства, которые запоздало, с душевной скорбью и досадой на себя переживает он сам: «Не успокаивайтесь, не давайте усыплять себя!.. Делайте добро». С этими взволнованными словами («как будто просил лично для себя») он обращается не к Буркину, а к Алехину. Но тот не вникает в суть речи Ивана Иваныча, ему приятен лишь факт общения с интеллигентными людьми.

Чехов «окружает» рассказ Ивана Иваныча авторскими описаниями широких просторов и скучной, неуютной обыденности («с утра собираются дождевые тучи», «было сыро, грязно неуютно, и вид у плеса был холодный, злой», «Дождь стучал в окна всю ночь»), описанием комфортабельной гостиной в усадьбе Алехина. Читатель ждет рассказа Ивана Иваныча; о нем было заявлено еще в первой части трилогии. Но автор прибегает к приему «задержания». Буркин в предыдущий день отклонил желание Ивана Иваныча рассказать какую-то историю. Затем напоминает было ему об этом («Да, я хотел тогда рассказать про своего брата», — отвечает Иван Иваныч), но и на этот раз не может состояться рассказ (пошел дождь, пришлось завернуть в Софьино), и начался он лишь тогда, когда после купания, в удобной барской гостиной, в шелковых халатах и теплых легких туфлях рассказчик и слушатели с особым наслаждением ощущают тепло, чистоту, комфорт после только что пережитых неудобств, чувства неуютности, «мокроты, нечистоты».

От этих контрастов протягиваются невидимые нити к дисгармонии всей современной жизни, к дисгармонии человека с его тяготением к прекрасному и узким представлением о счастье, свободе, с его безуспешным пока стремлением пробудить в себе самом действенность, а в другом — заснувшего общественного человека.

Слушателей Ивана Иваныча — Буркина и Алехина — «не удовлетворил его рассказ», их не тронуло его волнение, они не вникли в его призывы. Этим автор еще раз подчеркивает влияние футлярной жизни на сознание, чувства людей и подготавливает читателя к восприятию последнего рассказа трилогии — «О любви». В нем варьируется тема первых двух рассказов: футлярность распространяется и на область интимных человеческих чувств. Свободное по природе чувство любви окружается условностями, предрассудками, из-за этого разрушается счастье двух людей, гибнут две жизни.

Здесь рассказчик — Алехин. Его рассказ-исповедь мотивируется расположением к людям, одиночеством, тоской по общению («по-видимому, очень обрадовался гостям», «Было похоже, что он хочет что-то рассказать») и внешними обстоятельствами: пасмурно, дождь, «в такую погоду некуда было деваться и ничего больше не оставалось, как только рассказывать и слушать».

В трилогии содержателен и своеобразен портрет героя-рассказчика. Автор не стремится к созданию единства внешнего облика героя и его духовного мира (например, Ивана Иваныча), более того, порой он сознательно делает для читателя неожиданным портрет (например, Буркина, с которым читатель знакомится после рассказа этого героя). В портрете же Алехина прямо подчеркивается несовпадение внешнего вида и духовного мира героя: «мужчина лет сорока, полный, с длинными волосами, похожий больше на профессора или художника, чем на помещика».

О склонности к кабинетным занятиям скажет и сам Алехин («по воспитанию я белоручка, по наклонностям — кабинетный работник»), об этом думают Буркин и Иван Иваныч, выслушав его чистосердечную исповедь: «Они жалели, что этот человек с добрыми, умными глазами... вертелся здесь, в этом громадном имении, как белка в колесе, и не занимался наукой, или чем-нибудь другим, что делало бы его жизнь более приятной».

Это же покажет и автор: Алехин, образованный человек, знающий языки, имеющий пристрастие к комфорту, спит в сенях, обедает в людской кухне, ходит в грязной одежде, не моется по месяцам, хлопочет по хозяйству, к которому относится с отвращением, живет в полном одиночестве, сохраняя и преумножая доходы имения, которое ему не нужно.

В подтексте рассказа «О любви» также мысль о дисгармонии: люди живут не так, как хотят, как могли бы, и не так, как должно. Эта мысль связывает рассказ «О любви» с двумя другими рассказами трилогии. Дисгармонична жизнь Алехина, «упустившего» свое призвание и личное счастье, дисгармонична жизнь семьи Лугановичей и красивой, деликатной, мягкой Пелагеи, влюбленной в человека, «совсем не подходящего к ней по душевным и внешним качествам».

Ученый становится хозяином, художник — учителем, общественный деятель — ветеринарным врачом. В постоянном напоминании о несостоявшемся назначении человека, о неосуществленных его ресурсах, о потенциальных возможностях русской жизни, красоте, величии, широких просторах природы, которым были бы «к лицу» не Беликовы, а люди с размахом, реализованными талантами, деятельно стремящиеся к свободе, — во всем этом выражено авторское понимание нормы жизни и «отклонения от нее».

«Смешанная» форма повествования отвечала главной задаче автора трилогии — исследовать разные сферы жизни и духовный мир людей своего времени. Передавая рассказы трех лиц о виденном, узнанном, пережитом, Чехов корректирует их выводы, вовлекает и читателя в процесс исследования жизни. Читателю предстоит сопоставить разнообразный жизненный материал, сверить «показания» трех рассказчиков, научиться различать духовную окостенелость и проблески пробуждения личности.

Преодоление инерции «футлярной» жизни, «футлярного» сознания в рассказах Чехова — веха на пути движения человека к будущему. Герои и движущееся время — одна из главных чеховских проблем накануне XX века.

Глава восьмая

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ

ПОВЕСТЬ «ТРИ ГОДА», РАССКАЗЫ «ИОНЫЧ», «НЕВЕСТА»

С середины 1890-х годов в творчестве Чехова, как и в самой жизни, все явственнее звучит мотив движения, перемены. Герои испытываются причастностью к общественной жизни, способностью слышать голос времени. Изучая произведения Чехова этой эпохи, следует особенно внимательно присмотреться к тому, как выражено в них время.

«Писатель, — читаем в одной из статей Д. С. Лихачева, — ... творит время, в котором протекает действие произведения»[1]. Творит время и Чехов. Оно соотносится с реальным, объективным временем, но имеет свой масштаб, свою протяженность, свои пропорции и границы. В зависимости от объекта изображения время в произведениях писателя то замедленно, то стремительно. Вглядимся внимательнее в повесть «Три года» (1895 г.) и в рассказы «Ионыч» (1898 г.), «Невеста» (1903 г.).

«ТРИ ГОДА»

Анализ этого произведения начнем с заглавия. Нельзя согласиться ни с А. Дерманом, что заглавию повести «Три года» Чехов придает нейтральный, ничего не подсказывающий характер»[2], ни с П. С. Поповым, что название это «расплывчато, случайно, неопределенно и вызывает недоумение»[3]. Нет, заглавие «Три года» содержательно и оценочно, в нем обозначен прежде всего объект исследования — временной отрезок русской жизни. Время и в заглавии и во всем тексте повести является, как увидим, организующим идейно-структурным фактором.

---

[1] Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения. — «Вопросы литературы», 1968, № 8, с. 76.

[2] Дерман А. О мастерстве Чехова. М., 1959, с. 37.

[3] Попов П. С. Творческий генезис повести А. П. Чехова «Три года». — В кн.: Чеховский сборник. М., 1929, с. 275—276.

В процессе создания и публикации этого произведения Чехов колебался, как определить жанр; в письмах он называл его то романом, то повестью, то рассказом. Изменял писатель и подзаголовок: «Сцены из московской жизни», «Из семейной жизни» и, наконец, вовсе отказался от подзаголовка.

Но неизменным оставалось заглавие. В нем, как и во всей повести, не только время действия, но временная протяженность, и она относительна, как в самой жизни. Автор «творит время», т. е. отражает реальное время, конкретное движение реальной истории, передает свое восприятие его, субъективное восприятие героев. Три года кажутся и большим отрезком времени, так как в продолжение его в повести происходит много событий, общественной, семейной, личной жизни: становится очевидной обреченность купеческого рода, создается семья Алексея Лаптева и намечаются изменения в ней, распадаются первая и вторая семьи Панаурова, умирает сестра Лаптева, сходит с ума брат, слепнет отец, рождается и умирает ребенок...

Но так как три года вставлены здесь в широкую временную раму (прошлое — настоящее — будущее), то этот отрезок как бы сжимается: «всего лишь три года».

В произведении искусства невозможно воссоздать реальное время во всем его объеме. Художник выделяет наиболее характерные временные связи и отношения и «монтирует» их по-своему, изменяя временные масштабы. В небольшой по объему повести, в небольшом отрезке времени (три года) сжаты явления, события, длившиеся столетие реальной жизни. Буржуазное развитие России XIX века, кризис буржуазной действительности кануна XX века спрессованы в три года жизни одной купеческой семьи. В воспоминаниях, раздумьях, высказываниях Алексея Лаптева как бы расширяется временное пространство («столетие фирмы Лаптевых», возвышение и падение «именитого купеческого рода»).

Разумеется, не каждый автор, пишущий на эту тему, создает в своем произведении точно такую же временную конструкцию. Например, в центре романа М. Горького «Дело Артамоновых» также одна купеческая семья, но в нем историческая хроника событий, воспроизведенная ретроспективно, развертывается параллельно личным судьбам и охватывает большое временное пространство,

более пятидесяти лет. Если в горьковском романе преобладает принцип динамической синхронности — на таком-то этапе времени историческим событиям соответствуют такие-то события семейной, частной жизни — и развиваются они в хронологической последовательности, то чеховский конструктивный принцип в повести «Три года» можно условно назвать центробежным: в поле внимания автора медленно развертывающееся настоящее, а от него авторская мысль то возвращается к прошлому, то устремляется к будущему.

В произведениях Чехова предшествующего десятилетия, 80-х годов, время также проявлялось в повседневном жизненном течении, в столкновениях, в судьбах людей, кризисах в их духовном развитии («Володя», «Иванов», «Припадок»). И тем заметнее, что в 1890-е годы время получает у Чехова большее общественно-историческое содержание. В «Дуэли», «Рассказе неизвестного человека», в повестях «Три года», «Моя жизнь» будничное настоящее включено в широкую временную перспективу, и читателю открывается не только течение времени (это было и прежде), но и соотнесенность его с движением исторического времени.

Категория времени обретает у Чехова к середине 90-х годов особую активность. Писатель остро чувствует динамичность внутренних процессов жизни и духовного мира человека, стремится художественно исследовать в буднях невидимый процесс отмирания старого и зарождения нового.

И при этом он учитывает личностное восприятие времени человеком. Еще в произведениях предыдущего десятилетия нередко улавливаем субъективность представлений героя о времени. Напомним лишь несколько случаев, когда речь шла именно о трех годах, отрезке времени, по разному воспринятом героями, потому то растянутом, то сжатом.

В ранней пьесе «Без названия» Глаголев 1, встретившись с Платоновым, вспоминает об его отце, умершем более трех лет назад. «Боже мой, как быстро время летит! Три года и восемь месяцев. Давно ли кажется мы виделись с ним последний раз?»

Для героя рассказа «Староста» — Евдокима Петрова — те же три года значительно удлиняются, так как сулят тягостные для него обязанности старосты.

« — Послужи три года, тогда и езжай.

— Какие тут три года? И месяца мне... нельзя».

В рассказе «Княгиня» три года суживаются до малой величины в восприятии доктора, раздраженного ханжеством княгини и лакейством перед нею интеллигентных людей: «Иной молодой человек не прослужит и трех лет, как становится лицемером, подлипалой, ябедником...»

А хуторянину в повести «Степь», рассказывающему у костра о том, как он добивался любви своей будущей жены, три года кажутся огромным и пустым временным пространством: «Три года с ней бился», «Три года промаялся», «Три года не любила, а за слова полюбила».

В произведениях 90-х годов субъективное представление человека о времени отражает его душевное состояние и познание им окружающего мира, в них значительно более активны теперь связи человека с социальной средой, эпохой, историей.

В повести «Три года» расставлены временные вехи. Крайние точки движущегося времени совпадают с началом и концом произведения: летний вечер в провинциальном городе накануне того дня, когда Лаптев сделает предложение Юлии, и через три года в летний полдень на даче под Москвой, когда Юлия объяснится Лаптеву в любви.

В раздумьях центрального героя — Лаптева — дается не только итог пройденного пути («И сколько перемен за эти три года»), но и субъективное восприятие будущего времени: «...ведь придется, быть может, жить еще тринадцать, тридцать лет. Что-то еще ожидает нас в будущем! Поживем — увидим».

Почти дословно эти раздумья Лаптева повторены в финальных строчках повести. Лаптев смотрит вслед идущей по аллее Юлии: «Это была уже не прежняя тонкая, хрупкая, бледнолицая девушка, а зрелая, красивая, сильная женщина. И Лаптев заметил, с каким восторгом смотрел ей навстречу Ярцев... Лаптев следил за ним невольно и думал о том, что, быть может, придется жить еще тринадцать, тридцать лет... И что придется пережить за это время? Что ожидает нас в будущем?

И думал: «Поживем — увидим».

В этом финале два представления о будущем: радостная, хотя и робкая, надежда на счастье Ярцева и ощущение скучной обязанности жить, быть может, еще

немалое количество лет Лаптева («придется жить»). Но не только здесь, а и во всей повести большое значение имеет личностное восприятие героем времени. Для Ярцева «жизнь коротка», время не идет, не тянется, а бежит, и сам он нагоняет его; ему хочется «всюду поспевать», «самому участвовать» в приближении недалекого будущего. Желание интенсивной жизни, раскованность, многосторонность интересов Ярцева (он химик, историк, естественник, ученый, педагог, «мастер на все руки»: поет, играет на рояле), открытость его искусству, любви к женщине, к родному городу, к родине — во всем этом как бы отсвет будущих гармоничных людей, хотя, разумеется, в чеховском Ярцеве чувствуется и человек настоящего с его подвластностью обстоятельствам, склонностью больше мечтать, нежели действовать. Мотив неосуществленности задуманного, желаемого также звучит в музыкальной партии Ярцева: не реализованным остается творческий замысел исторической пьесы, в которой русская жизнь выступила бы богатой, разнообразной, талантливой, не реализовано и желание полноты личного счастья. Весьма красноречиво включение Чеховым в этот контекст строчки из пушкинской «Ночи» («Мой голос для тебя...») — олицетворения воплощенного счастья, нежной, преданной, жизнеутверждающей любви, источника вдохновения, творчества — и упоминание о лермонтовском «Сне» («...в долине Дагестана») — олицетворении любви драматической, но преодолевающей (хотя бы в мечте) расстояние, одиночество, страдания.

В восприятии Лаптева, теряющего вкус к жизни, течение времени медленно, тягуче, и сам он пассивно захвачен им, зависим от него: «Мне стало казаться, что у меня нет и будущего». Впечатление тянущегося времени, заметного его течения поддерживается в повести точным обозначением времени, бытовым содержанием временных отрезков и специальными упоминаниями об их повторяющемся чередовании: вечер, полночь, утро, «в конце девятого», «в первом часу ночи», «в начале двенадцатого», «перед обедом», «на другой день», «через два дня», «через пять дней», «был девятый день, потом двадцатый, потом сороковой».

Замедленность внешнего действия вызвана желанием автора воссоздать течение мыслей героя, его сосредоточенность на своем внутреннем состоянии. Счет времени

идет на дни, часы, минуты... Время растянуто, но оно значимо для героя, так как насыщено жизненными впечатлениями, душевными переживаниями. Томительное ожидание Юлии, которая, возвращаясь от всенощной, будет проходить мимо него, и, может быть, ему удастся провести «с нею вечер», кружение мысли вокруг одного и того же — московской жизни, своей неразделенной, как смутно догадывается Лаптев, любви, мучительное желание по движениям Юлии, ее словам, поступкам понять ход ее чувств сопровождаются скрупулезными, детализированными авторскими описаниями, в которых присутствует лаптевское видение. Таково движение времени в начале повести, данное поэтапно в пейзаже и в душевном состоянии Лаптева. Он терпеливо ждет на лавочке. Наступают сумерки, кое-где в домах зажглись огни, из-за казармы стала подниматься бледная луна. Словом «бледная» подчеркивается переходное состояние дня: лунный свет пока не заметен, он поглощен не погасшим еще солнечным светом.

Затем обозначается второй этап. Вечер. «Всенощная отошла. Показался народ». Лаптев с напряжением всматривается в уже темные фигуры людей, идущих из церкви. Временная протяженность, беспокойство ожидания подчеркнуты изменением освещения и тем, что герой фиксирует факты в их привычной временной последовательности. Красноречиво здесь словечко «уже»: «Уже провезли архиерея в карете, уже перестали звонить, и на колокольне один за другим погасли красные и зеленые огни».

Следующая фаза — появление Юлии — обозначается словами: «Но вот, наконец». Они как бы венчают длительный для Лаптева процесс ожидания и передают его волнение ввиду предстоящей встречи. Теперь уже лунный свет начинает завоевывать господство, борясь с потемками. Лаптев провожает Юлию домой. Идут они по уже темным переулкам, мимо домов и растущих у заборов лип, которые «теперь при луне» бросают «широкую тень». Время влюбленных. За воротами и заборами, утопающими в потемках, слышны шепот, сдержанный смех и тихая музыка. Лаптев испытывает смешанное чувство любви, страсти и отчаяния от того, что возможность счастья, по-видимому, «утеряна навсегда».

Встреча с Юлией состоялась, но не удовлетворила

Лаптева, еще раз убедила его в том, что он чужой ей по-прежнему. Его душевное состояние окрашивает и все окружающее в мрачные тона, когда поздним лунным вечером Лаптев возвращается домой. В этом случае голос автора почти сливается с голосом героя. «Когда человек неудовлетворен и чувствует себя несчастным, то какою пошлостью веет на него от этих лип, теней, облаков, от всех этих красот природы, самодовольных и равнодушных. «Луна стояла уже высоко и под нею быстро бежали облака. Но какая наивная, провинциальная луна, какие тощие, жалкие облака!» — думал Лаптев.

И последняя веха этого медленно текущего времени, ограниченного лишь второй половиной дня, — полночь. После возвращения домой: чтения у постели Нины Федоровны, грустной беседы с нею, тяжелых впечатлений от беспорядка в доме умирающей сестры, утомительного разговора с зятем Лаптев, проводив Панаурова, возвращается «к себе не спеша. Луна светила ярко, можно было разглядеть на земле каждую соломинку, и Лаптеву казалось, будто лунный свет ласкает его непокрытую голову, точно кто пухом проводит по волосам». Подавленное душевное состояние вновь сменяется чувством любви, ожиданием счастья.

В этом небольшом временном отрезке есть нечто характерное для художественного времени во всей чеховской повести: при почти статичном состоянии — внутренняя динамика. В дальнейшем повествовании это будет выражено не только в смене чувств, настроений, душевного состояния героев, но и в динамике их судеб, в изменении общественно-исторических состояний. Здесь же, в начале повести, вероятно, не случаен именно лунный пейзаж. Он вызывает определенные ассоциации, именно ассоциацию относительности, изменяемости всего сущего. Относительно наше субъективное видение формы луны, изменчивы в разные дни ее восход и заход, т. е. движение ее по небосклону, различно освещение ею земных предметов, наконец, различно и переменчиво воздействие на человека лунного света. Образ лунного вечера возникает еще раз при описании последних часов жизни Нины Федоровны.

Уже в начале повести, даже на небольших временных отрезках (несколько дней, несколько часов, несколько мгновений), показан процесс внутренней и

внешней жизни героев. У Юлии объяснение Лаптева вызвало отчаяние, смущение, затем тревожные раздумья о себе, о безрадостном прошлом и настоящем, вызвало страх перед будущим одиночеством, желание изменить свою монотонную, праздную жизнь. Эти изменения в душе героини происходят как бы на глазах автора и читателя. Чехов передает их с помощью чередования и совмещения двух временных форм глагола: прошедшего времени, обычного в авторской речи этой повести, и настоящего времени[1] — в плане героини: «Она замучилась, пала духом и уверяла себя теперь, что отказывать порядочному, доброму, любящему человеку только потому, что он не нравится, особенно когда с этим замужеством представляется возможность изменить свою жизнь... когда молодость уходит и не предвидится в будущем ничего более светлого... это безумие, это каприз и прихоть».

Читательское присутствие при этом внутреннем процессе окажется важным и для дальнейшего, когда автору необходимо будет нейтрализовать несправедливые подозрения Лаптева и Рассудиной, будто Юлия вышла замуж по расчету. Такое отдаление на некоторое повествовательное расстояние двух внутренне связанных между собой моментов, такое намеренное возвращение читателя к исходной точке также содействует восприятию им временной протяженности, сдвигов в душевном состоянии героев, в их отношениях. Проблема времени в повести связывается с проблемой общения (разобщенности) людей.

Прощаясь с сестрой, Лаптев сказал: «Я приеду к тебе в октябре». Читатель и без специальных напоминаний видит, что Лаптев не выполнил своего обещания, что и в октябре и в ноябре он был захвачен московской жизнью, своим семейным несчастьем. А то, что присутствие его было так необходимо одинокой умирающей женщине, очевидно из самого описания последнего дня Нины Федоровны. От седьмой главы к восьмой делается таким образом временной зигзаг, читатель как бы возвращается от ноября к октябрю, ко времени обещанного и несостоявшегося лаптевского приезда. Оказывается, когда Антон

---

[1] См.: Милых М. К. Несобственно-прямая речь в художественной прозе А. П. Чехова. — Сборник статей и материалов, вып. 4. Ростов, 1967, с. 154.

Рубинштейн дирижировал в Симфоническом в ноябрьскую субботу, когда Лаптев в Благородном собрании встретился с Рассудиной, в тот вечер, когда он особенно остро переживал нелюбовь Юлии, Нины Федоровны уже не было в живых. А жизнь продолжалась.

Будничность течения времени, устойчивость, неподвижность бытового сложения жизни Чехов обозначает такими словами, как «обыкновенно», «каждый день», «все время»: «Обыкновенно приходили вечером к чаю», «Жизнь текла обыкновенно, изо дня в день, не обещая ничего особенного».

Иногда один отрезок времени освещается в повести с разных точек зрения. Таков день объяснения Лаптева с Юлией, сначала в восприятии Лаптева, затем — Юлии. Торможение повествования в этом случае нужно для более четкого определения начала перемены в судьбах героев, для осмысления ими самими и читателями создавшейся ситуации и для подготовки новых ритмических оттенков повествования. Любовь, надежда, отчаяние Лаптева, ожидание им счастья встретили отказ Юлии. Настроение героя «переменилось сразу резко, как будто в душе внезапно погас свет». Это его новое состояние недолго, но стабильно до следующего ритмического «перебоя», «...вот мало-помалу наступило безразличное настроение, в какое впадают преступники после сурового приговора».

Ритм времени в авторском повествовании обусловлен своеобразием авторского взгляда — как бы из исторического далека.

По мере движения к финалу в повести укрупняется единица времени. Весьма редко теперь фиксируются часы и дни (исключение: день, проведенный Лаптевым в амбаре, — возвращение его к прошлому). Но чаще упоминаются месяцы, годы: «в конце октября», «в один из февральских вечеров», «в мае», «зима протекала невесело», «вот уже прошло три месяца», «вот уже полтора месяца», «уже полгода», «прошло больше года», «вот уже почти три года», «в эти три года».

В большом и в малом в жизни героев проявляются конфликты, разрывы, то осознанные, то неосознанные ими. Несовместим образ жизни дворянина Панаурова и его тестя — «именитого купца» старика Лаптева. Под влиянием Ярцева в студенческие годы уходит «из отцов-

ского дома» Алексей Лаптев и возвращается обратно лишь через много лет, оставаясь внутренне чуждым ему; переезд на Пятницкую равносилен для Лаптева потере будущего, утрате мечты о счастье. Дважды разлучается с отцом Юлия, и второй раз без сожаления: «С вами нельзя говорить по-человечески», — скажет она.

Нет взаимопонимания, любви, счастья, гармонии в семейных, личных отношениях. Многое случайно. Обычна ситуация: «поменялись ролями». Лаптев любит Юлию, но она не отвечает ему на это чувство (в начале повести). Юлия объясняется Лаптеву в любви (в финале), а он уже равнодушен, ему кажется, что женат он давно, десять лет... Рассудина любит Лаптева, он разрывает с ней и женится на Юлии. Рассудина соединяется с Ярцевым — Лаптев испытывает горькое чувство досады и сожаления о прошлом.

Одиночество, разобщенность людей выступают в повести как нечто весьма характерное для настоящего времени, для буржуазной действительности. Безэмоциональность, сухая трезвость, бестактность, нечуткость равны, с точки зрения автора, утрате подлинно человеческих связей.

Панауров закуривает от лампадки в присутствии верующих людей, и это выглядит не более кощунственным, бестактным, чем телеграмма, посланная доктором Белавиным дочери Юлии в день смерти сестры Лаптева Нины Федоровны: «Панаурова скончалась восемь вечера. Скажи мужу: на Дворянской продается дом переводом долга, доплатить девять. Торги двенадцатого. Советую не упустить». В этой телеграмме Белавин грубо совместил человеческое горе, смерть и деловую операцию. Недалек от этого и некорректный поступок Алексея Лаптева: в пору, когда его захлестнуло желание личного счастья, он весьма бестактно пошел от постели умирающей сестры в дом второй семьи мужа Панаурова. Позднее это будет одним из мучительных воспоминаний Лаптева: «...ему пришлось там некстати пообедать». И также «некстати», бестактно после смерти Нины Федоровны вторая жена Панаурова, им оставленная, придет к Лаптеву просить о помощи.

В повести «Три года» Чехов настойчиво обозначает возраст действующих лиц, причем не в нейтральных словах и тоне, а с многообразными эмоциональными оттен-

ками: осуждения, сочувствия, досады, сострадания и т. д. О беспечном, жуирующем жизнью, довольном собой Панаурове сказано: «Он совсем не думает, что ему уже пятьдесят лет». Возраст Алексея Лаптева подчеркивает некоторую запоздалость его чувств. Лаптев любит впервые «только теперь, в 34 года». Возраст Нины Федоровны зафиксирован в ее воспоминаниях: «Лет семнадцать назад, когда ей было 22 года...» — и в словах доктора после ее смерти: «А ведь еще молода, ей и сорока не было».

Возраст Юлии назван в тревожный момент ее жизни, беспокойных раздумий после отказа Лаптеву: «Ей уже 21 год», — и с другим оттенком в восприятии Лаптева: «Ему было неприятно, что его жена, молодая женщина, которой нет еще 22 лет, так серьезно и холодно рассуждает о любви».

Возраст героев не является свидетельством их счастья, полноты жизни, духовной молодости. Ярцев старше Лаптева на несколько лет, но он моложе его по восприятию жизни. Указание на возраст важно Чехову для создания впечатления о движении жизни, о переменах, происходящих в человеке. Поэтому так часто звучит в повести слово «теперь» в соотношении со словами «прежде», «раньше», «обыкновенно»: «Обыкновенно он <Лаптев> видел ее <Юлию Сергеевну> равнодушною, холодною, или, как вчера, усталою, теперь же выражение у нее было живое и резвое, как у мальчиков, которые играли в мяч». Лаптев любуется ее молодостью, которой «не замечал раньше и которую как будто лишь сегодня открыл в ней». Юлия «прежде любила, когда во всенощной читали канон и певчие пели ирмосы... Теперь же она ждала только, когда кончится служба». Эти сопоставления «теперь» и «прежде» даются далеко не всегда в пользу настоящего. Порой речь идет о чем-то утраченном героем в прошлом и неосознанном им до сих пор как утрата: «Прежде я была глупа, страдала, все думала, что погубила и его и свою жизнь, а теперь вижу, никакой любви не нужно, все вздор».

Вместе с религиозным чувством Юлия утрачивает на каком-то этапе жизни и веру в любовь, надежду на счастье. Но она обретает материнское чувство, дружбу. Из замкнутого круга Юлия выйдет в финале к расцвету душевных сил, к любви, к пониманию искусства. Для об-

щего движения жизни изменения, обогащения и утраты каждого человека имеют немаловажное значение. Кто-то познает впервые счастье и страдания любви, обретает свой опыт. Сам факт многочисленных перемен даже за такой сравнительно короткий срок, как три года, разрушает иллюзию незыблемости, устойчивости современной жизни. И в то же время читатель видит, что хотя и ослабевают, но все еще сильны в современной действительности и закостенелость быта, и рутинность понятий и что, с трудом преодолевая их, люди нередко создают другие неподвижные формы быта, другие ригористические понятия. Как ни полярны старик Лаптев, отец Юлии, с одной стороны, и Костя Кочевой, Рассудина — с другой, но в чем-то автор сближает их. Сходство этих героев проявляется в сознании непогрешимости своего образа жизни, возведении в абсолют своих принципов, в забвении текучести времени. «Всегда», «во всякое время года», «давно знакомы» — такими словами характеризует писатель рутинную устойчивость быта, понятий, вкусов отца Лаптева, чувствующего себя хозяином и в церкви, и в амбаре, и в семье. Замкнуто «пространство» его существования; оно отгорожено от мира «запертыми воротами». Идет время, ощущается в обществе потребность изменения форм человеческого общежития, а в амбаре—«застенке», «тюрьме» — «постоянные сумерки», все та же, что и прежде, «плантаторская» политика и все тот же деспотический уклад в семейной жизни. Словами «обязаны», «должны» характеризуется в чеховских описаниях жизнеустройство приказчиков Лаптевых: обязаны ходить в церковь к ранней обедне, соблюдать посты, должны слушать наставления хозяина, подносить в праздничные дни подарки ему и его семейным.

Неподвижны быт, привычки, интересы отца Юлии — доктора Белавина. Повторением одних и тех же слов — «растрепанный и нечесаный», «красный, непричесанный», «красный, с взъерошенными волосами» — достигает писатель единства образа Белавина. Пудель его «производил такое же растрепанное шершавое впечатление, как он сам». И двор порос бурьяном, кабинет не прибран, завален по углам кипами старых бумаг. Как ни далека демократка Рассудина, ненавидящая мир «купчишек», от купца Лаптева и доктора Белавина, однако в ее принципах, в ее практике жизни также заметна неподвиж-

ность, безапелляционность. Проходит три года, но время как будто не коснулось тридцатилетней Рассудиной: «нисколько не изменилась», «всегда такая же», «всегда неряшливо причесана», «всегда какая-то нескладная», «На ней та же кофточка, в которой она ходила на концерты и в прошлом и в третьем году». И так же ригористично, как прежде, судит она о людях (Юлия — «фарфоровая кукла», вышла замуж не за Лаптева, а за его миллионы), и произносит она те же слова, те же фразы, которые Лаптев слышал от нее много раз.

Есть нечто застывшее и в Косте Кочевом с его восприятием только «беспорядков» и «регресса» («Жизнь идет все назад и назад»), с неумением увидеть ростки нового, с его повторением некогда свежих, но уже становящихся банальными мыслей.

Чехов подвергает испытанию и «теории» Панаурова. «Специалист по всем наукам», он научно объясняет все, о чем бы ни зашла речь. У Панаурова, иронизирует Чехов, своя собственная теория кровообращения, своя астрономия. К этому можно добавить, что у него и своя теория изменения жизни во времени, но она не что иное, как возведение в абсолют лишь своего жизненного опыта. «Вы влюблены и будете страдать, — предсказывает он Лаптеву, — разлюбите, будут вам изменять, потому что нет женщины, которая бы не изменяла, вы будете страдать, приходить в отчаяние и сами будете изменять. Но настанет время, когда все это станет уже воспоминанием и вы будете холодно рассуждать и считать это совершенным пустяком».

Чехов обращает внимание читателя на то, что в жизни все значительно сложнее. Время обнаруживает себя и в неподвижности быта, и в регрессе, и в поступательном движении жизни. Даже за три года стареет человек, утрачиваются его чувства, стареют вещи, меняется отношение к ним (вспомним зонтик Юлии — деталь, превосходно прокомментированную А. Белкиным [1]), но и обретаются новые ценности.

В повести как бы раздвигаются временные и пространственные рамки. Из лаптевского амбара и дома на Пятницкой автор выводит читателя на просторы «заме-

---

[1] См.: Белкин А. Читая Достоевского и Чехова. М., 1973, с. 221—229.

чательного города». В повести воссоздан образ русской столицы, названы разные районы Москвы, улицы, переулки, деловые заведения, общественные места, здания культурного, религиозного, увеселительного назначения: Замоскворечье, Остоженка, Пресня, Разгуляй, Тверская, Страстной бульвар, Малая Дмитровка, Большая Никитская, Савеловский переулок, гостиница «Дрезден», ресторан «Яр», купеческий клуб, докторский клуб, бубновский трактир, окружной суд, московские вокзалы, Алексеевский монастырь, реальное училище, женские гимназии, училище живописи, Благородное собрание, университет, консерватория, Малый театр, курсы Герье и др.

Действие переносится в Подмосковье, в дачные места — Сокольники, Бутово; пространственные рамки расширяются в письмах, воспоминаниях героев (Химки, Крым, Кавказ и другие страны): Костя шлет письмо из Америки, Лаптев побывал в Англии. Но это как бы «внесценические» пространства: они не являются в повести ни местом действия, ни объектом чувства героев. «В Крыму, на Кавказе и за границей им <Косте, Ярцеву, Лаптеву> было скучно, неуютно, неудобно».

В авторском сознании значительно расширены пространство и время — до пределов всего мира и вечности. Особое значение имеют в повести вечные темы, вечные ценности: любовь, искусство, свобода, устремленность в будущее, нравственное совершенствование.

В записной книжке Чехова читаем: «Мы все только говорим и читаем о любви, но сами мало любим. Долина Дагестана», «То, что мы испытываем, когда бываем влюблены, быть может, есть нормальное состояние. Влюбленность указывает человеку, каким он должен быть» (т. 12, с. 217, 204).

В повести «Три года» подлинные эстетические ценности: «Ромео и Джульетта» Шекспира, лирические стихи Пушкина («Ночь»), Лермонтова («Сон») о сложности, чистоте и поэтичности любви — противостоят нудным, абстрактным разговорам героев, сомневающихся в самом существовании любви, возводящих современное неустройство, личные несчастья чуть ли не в норму человеческого существования, противостоят самому прозаическому «амбарному» миру. «Все эти московские разговоры о любви, — читаем в записной книжке Чехова, — казались ему [Лаптеву] ничтожными, неинтересными, как

будто он вдруг прочел великое произведение, перед которым меркло и бледнело все, что до этого он считал важным» (т. 12, с. 203). Приобщение к любви и к миру искусства (живописи, музыке, литературе, театру), в чеховской повести — свидетельство духовного и душевного богатства героя, его способности к внутренней свободе, залог развития. Вспомним, как впервые радостно пережила Юлия на художественной выставке причастность к живописи, как взволнована она тем, что другие не видят открывшееся ей сейчас, и какую скуку, какое чувство досады вызывают у нее теперь пустые разглагольствования об искусстве и пошлые подделки под него.

В повести настойчиво звучит мотив обаятельной, покоряющей силы искусства, показано и непонимание его человеком, порабощенным «амбарной» жизнью. Лаптеву «казалось, что у него много вкуса», что он мог бы быть хорошим художником. Он посещал музыкальные вечера и выставки, «с видом знатока» выбирал и покупал у антикваров картины, не имеющие художественной ценности. «И замечательно, — пишет Чехов, — что робкий вообще в жизни, он был чрезвычайно смел и самоуверен на картинных выставках. Отчего?» Ответ на этот неожиданный вопрос, поставленный то ли героем, то ли автором, можно найти, анализируя всю повесть. В журнальной же редакции он был дан прямо и получал открытое социальное объяснение: «Сознание, что он может купить эти картины, придавало ему уверенность, — правда, когда он критиковал художника, то совесть шептала ему, что в нем бурлит кровь купца-самодура».

Мы видим, что в повести время не ограничено только сюжетом, событиями, происходящими на глазах читателя, оно вливается в широкий невидимый поток исторического времени. Как достигается основное впечатление, что жизнь — процесс, движение, изменение? И настоящее только кажется устойчивым, неподвижным, оно также несет в себе элементы разрушения и обновления? Настоящее в повести — своеобразная точка отсчета времени. Настоящее связано с недавним и отдаленным прошлым, с близким и далеким будущим. Эта связь то осознается самими героями, то возникает как бы стихийно в картинах жизни, в судьбах героев.

Масштаб и тональность воспоминаний и раздумий героев различны. У сестры Лаптева — Нины Федоровны —

они обращены только к прошлому, к узкой личной жизни, к «длинному, скучному детству». Это соответствует неразвитости, ограниченности ее сознания.

Раздумья Алексея Лаптева также уводят его большей частью в прошлое, но они более масштабны, выходят из замкнутого круга личных впечатлений в сферу социально-историческую: он осознает конец «именитого купеческого рода»; в амбаре «каждая мелочь напоминает ему о прошлом, когда его секли и держали на постной пище». Лет пятнадцать тому назад в припадке безумия приказчик кричал хозяевам: «Плантаторы!» «Авторитетный, подавляющий» всех окружающих тон отца он слышал «и 10, и 15, и 20 лет назад».

Мрачный отблеск прошлого ложится не только на настоящее, но и на представление Лаптева о будущем — те же деспотизм, власть сильных, несправедливость, унижение человеческой личности.

Как бы предвосхищая драматические судьбы таких людей, как Савва Морозов, Чехов показывал сложность, конфликтность внутреннего мира Лаптева. В нем борются человек и миллионер, раб, живущий в замкнутом «амбарном» пространстве и времени, и человек духовно широкий, уносящийся в мечте к свободной дали. Он готов порвать с «амбарным» миром, открыть калитку и выйти из «крепости»: «Сердце сладко сжалось у него от предчувствия свободы, он радостно смеялся и воображал, какая бы это могла быть чудная, поэтическая, быть может даже святая, жизнь». В записных книжках Чехова есть запись, свидетельствующая о том, что автор видел возможность для своего героя и такого поворота судьбы: «После ликвидации...» (т. 12, с. 207).

Но «привычка к неволе и рабскому состоянию», невозможность осуществления человеческого в человеке при современных условиях не позволяют герою сделать этого шага. Скованность «амбарным» миром выражается не только в том, что Лаптев не находит в себе смелости и силы порвать с миллионами, с ненавистной ему средой («Вы в своем амбаре с детства обезличили меня! Я ваш!»), но и в том, что он не верит в возможность осуществления гуманных идеалов в будущем: «Он знал, что и теперь мальчиков секут и до крови разбивают им носы и что когда эти мальчики вырастут, то сами тоже будут бить...».

Этим Лаптев особенно отличается от Ярцева: «Жизнь, поверьте, идет своим естественным порядком», «Жизнь идет вперед и вперед, — говорит Ярцев, — культура делает громадные успехи на наших глазах, и, очевидно, настанет время, когда, например, нынешнее положение фабричных рабочих будет представляться таким же абсурдом, как нам теперь крепостное право, когда меняли девок на собак». Однако не только это ясное, устремленное в будущее мироощущение Ярцева, но и тревога Лаптева отрывали читателя чеховской повести от будничного настоящего, открывали для него окна в большой мир, движущийся по масштабным законам исторического времени. В повести много авторских напоминаний об ожидающем человечество свободном, творческом, гуманном мире будущего, о том, что достижение этого мира, который уже близко, на пороге, достается человечеству дорогой ценой, ценой утрат, многовековой борьбы с порабощением, предрассудками, ценой упорных, порой трагических, поисков счастья.

В этом свете особенно содержательны литературные и исторические ассоциации, которые вызывает автор повести «Три года». Нередко они уводят читателя в глубь веков, то к легендарному библейскому прошлому (легенды о Каине и Авеле, о потопе), то к эпохе Возрождения, к междоусобной борьбе, жертвой которой оказалась поэтическая любовь Ромео и Джульетты (герои этой шекспировской трагедии трижды названы в повести), то к русской истории — Киевской Руси, к времени Ярослава и Мономаха, набегов половцев и печенегов, к смутному времени («Годуновы и Ляпуновы»), к истории Москвы, ко времени крепостного права, к первой трети XIX века, художественно воплощенному Пушкиным, Лермонтовым.

Социальный, духовный, нравственный опыт современного человека как бы соотносится с опытом людей других времен, не отделен от исторического опыта всего человечества. В процессе своего развития человечество накопило великие ценности: искусство, любовь, стремление к единению, свободе, счастью — и с ними готово войти в светлую атмосферу будущего. Через год в повести «Моя жизнь» Чехов вновь напомнит, что ничто не проходит бесследно, каждый малейший шаг наш «имеет значение для настоящего и будущего».

В повести «Три года», как и в «Моей жизни», мерой

духовного и душевного богатства человека является его неудовлетворенность настоящим, ожидание будущего, потребность заглянуть в него, участвовать в его «подготовке».

Финальные слова: «Поживем — увидим» — неоднозначны. В них выражена не только душевная пассивность Лаптева, готовность плыть по течению, но и авторская активная открытость будущему.

«ИОНЫЧ»

Содержательность и своеобразие художественного времени, «проникновение» его во все компоненты структуры художественного произведения заметны и в чеховском рассказе «Ионыч» (1898 г.). Здесь — «обыкновенная история» одного человека, постепенно утратившего живое, духовное начало.

Обратим внимание на то, что в последней, пятой, главе автор ведет повествование в настоящем времени: Ионыч «тяжело дышит и уже ходит откинув голову. У него... уже есть имение... Он не бросает земского места...». В этой главе временной центр повествования, здесь наиболее открыто выражено отношение писателя к герою: «жадность одолела», «кричит своим неприятным голосом». Именно отсюда, с этой «вышки» начинается отсчет времени. Знание автором конечной фазы истории Ионыча определяет характер изображения всех предыдущих этапов. Экскурс в прошлое героя в первых четырех главах — это исследование внешних обстоятельств его жизни и душевной силы Старцева, приведших его к положению (состоянию) Ионыча. Повествование в этих главах ведется в прошедшем времени.

Ретроспективный взгляд позволяет автору сгустить художественное время и отметить в жизненном пути героя лишь те отрезки времени, которые ознаменовались для него важными переменами: «Прошло больше года», «Прошло четыре года», «Прошло еще несколько лет». Но что же изменилось в жизни Старцева? «Шел пешком, не спеша», «У него уже была своя пара лошадей», «Ох, не надо бы полнеть!», «Выезжал уже не на паре, а на тройке с бубенчиками... Он пополнел, раздобрел и неохотно ходил пешком...», «Старцев еще больше пополнел, ожирел... Когда он, пухлый, красный едет на тройке с бубенчиками... кажется, что едет не человек, а языческий бог».

Настойчиво звучат и в этом рассказе слова: «еще» и «уже», «прежде» и «теперь». Порой читателю дается намек на будущее Старцева: «Он шел пешком, не спеша (своих лошадей у него еще не было)». Этим столкновением временных планов Чехов достигает впечатления не только временной последовательности, но и внутреннего единства разных жизненных этапов героя.

Конденсация художественного времени в «Ионыче» особенно заметна, так как достаточно большая временная протяженность (более десяти лет) приходится на малый повествовательный объем — рассказ в 16 страниц. Интенсивность движения времени (скачки через месяцы и годы) тем более ощущается, что соотносится с неподвижным бытом, с установившимися в обывательской среде понятиями, образом жизни.

Уже с первого абзаца автор вводит читателя в атмосферу духовной неподвижности жителей губернского города С.: «Когда в губернском городе С. приезжие жаловались на скуку и однообразие жизни, то местные жители... говорили, что, напротив, в С. очень хорошо... и указывали на семью Туркиных, как на самую образованную и талантливую...». Затем на глазах читателя проходят месяцы, годы, и он сам может убедиться в незыблемости духовного мира городских обывателей и в устойчивости быта «самой образованной и талантливой» семьи Туркиных. Впечатление повторяемости, многократности автор усиливает такими словами, как «всякий раз», «по-прежнему», «тоже говорили», «каждый день», «каждую осень». Но еще более тем, что воспроизводит (лишь с небольшими вариантами) одни и те же ситуации, позы, жесты, слова героев: дважды Вера Иосифовна читает гостям свои романы, а лакей Пава принимает заученную трагическую позу («Умри, несчастная!»), многократно повторяет Иван Петрович свои анекдоты, шутки, пять раз говорится об игре Екатерины Ивановны. Обходя молчанием, что именно она исполняет, Чехов сочетанием различных эпитетов создает только внешнее впечатление об ее музыкальных упражнениях: «длинно», «трудно», «шумно», «однообразно»: «Играла трудный пассаж, интересный именно своей трудностью, длинный и однообразный», «длинные, томительные экзерсисы на рояле», «играла на рояле шумно и долго», «играет на рояле каждый день часа по четыре».

У каждого персонажа рассказа свои «отношения» с движущимся временем. В одних случаях время оставляет свою печать лишь на внешнем облике героя: «Вера Иосифовна, уже сильно постаревшая, с белыми волосами...», Пава из четырнадцатилетнего стриженого мальчика превратился в молодого человека с усами. В других случаях время как бы проходит мимо, не оставляя никакого следа. Иван Петрович Туркин точно застыл не только духовно, но и физически: «не постарел, нисколько не изменился и по-прежнему все острит, рассказывает анекдоты», говорит «на своем необыкновенном языке, выработанном долгими упражнениями в остроумии и, очевидно, давно уже вошедшем у него в привычку: большинский, недурственно, покорчило вас благодарю», и т. д. В речи, в поведении старших Туркиных как бы застыло их прошлое. Из далекой молодости, с первых лет супружеской жизни, остались в лексиконе мужа слова: «Ах ты, цыпка, баловница». Из детства Котика переселились в ее юность и само это имя и сюсюканье: «Котик любит свою маму, Котик не станет огорчать папу и маму».

Более сложны «отношения» с временем у Екатерины Ивановны. Изменению подвержены и внешность («...похудела, побледнела, стала красивее и стройнее») и внутренний ее мир: исчезли инфантильность, прежнее детское наивное выражение лица. Но вместе с тем утрачена и сила молодости, и уверенность в себе. «Уже не было прежней свежести и выражения детской наивности. И во взгляде, и в манерах было что-то новое — несмелое и виноватое...»

За четыре года, проведенные вне дома, в Москве, в консерватории, Екатерина Ивановна с горечью осознала, что ошибкой были и ее отказ Старцеву, и надежды на шумную артистическую славу. Появились тревога, беспокойство за свое будущее. Однако на место прежних иллюзий пришли другие — мечта о счастье со Старцевым, который, вопреки реальности, представляется ей сейчас «таким идеальным, возвышенным», «лучшим из людей».

А далее жизнь Екатерины Ивановны снова подчиняется инерции: «...играет на рояле каждый день часа по четыре. Она заметно постарела, похварывает и каждую осень уезжает с матерью в Крым».

Наибольшему испытанию временем в рассказе подвергается главный герой — Старцев. Он не выдерживает

натиска «футлярной» жизни, пошлости, обывательщины, хотя сам (по инерции) убежден в своей исключительности, духовной содержательности, в резком отличии от мещанской среды провинциального города. «Обыватели своими разговорами, взглядами на жизнь и даже своим видом раздражали его... Когда Старцев пробовал заговорить даже с либеральным обывателем, например, о том, что человечество, слава богу, идет вперед и что со временем оно будет обходиться без паспортов и без смертной казни, то обыватель глядел на него искоса и недоверчиво и спрашивал: «Значит, тогда всякий может резать на улице кого угодно?» А когда Старцев в обществе, за ужином или чаем, говорил о том, что нужно трудиться, что без труда жить нельзя, то всякий принимал это за упрек и начинал сердиться и назойливо спорить».

Может показаться, что здесь голоса Старцева и автора сливаются, и тем самым высказывается доверие к герою, к его духовной жизни, к его оценкам окружающих. Но это впечатление разрушается, как только обращаешь внимание на соседство этого повествовательного «куска» с другими.

До того, как мы прочитали, что Старцева раздражали обыватели «даже своим видом», мы узнали об изменившемся образе жизни и внешнем виде самого героя: «Каждое утро он спешно принимал больных у себя в Дялиже, потом уезжал к городским больным, уезжал уже не на паре, а на тройке с бубенчиками... Он пополнел, раздобрел...». А после того, как читатель узнает, что Старцева раздражали мелочные разговоры обывателей, их безделье, он увидит занятия самого Старцева: «... в винт играл каждый вечер, часа по три, с наслаждением. Было у него еще одно развлечение, в которое он втянулся незаметно, мало-помалу, — это по вечерам вынимать из карманов бумажки, добытые практикой, и, случалось, бумажек — желтых и зеленых, от которых пахло духами, и уксусом, и ладаном, и ворванью, — было понапихано во все карманы рублей на семьдесят; и когда собиралось несколько сот, он отвозил в «Общество взаимного кредита» и клал там на текущий счет».

Эта лаконичная сцена дает представление и о расширившейся частной практике Старцева, и о его равнодушии к тому, откуда именно стекаются деньги в его карманы (из дворянских, купеческих домов или изб город-

ской бедноты), и о невнимательности Ионыча как врача, торопливости, с которой объезжает он своих пациентов («понапихано во все карманы...»).

Так на поверку окажется, что ни высокий труд, ни философские, политические, научные проблемы давно уже не интересуют самого Старцева, равно как и обывателей, к которым он относится с таким осуждением и презрением.

Ионыч не замечает ни движения времени, ни изменений, происшедших в нем самом. Он по инерции живет прежними представлениями о себе, когда еще был молод, бескорыстно занят полезным делом, открыт для человеческих чувств, для восприятия вечных поэтических ценностей. Именно тогда звучали в его душе пушкинские строчки (из «Ночи»), элегические стихи Дельвига («Когда еще я не пил слез из чаши бытия»), музыка Чайковского, Рубинштейна, Яковлева.

На том, раннем этапе жизни Старцева и его отношений с городскими обитателями (в первой главе) Чехов также обозначил временные отрезки, и они помогли ему характеризовать героя и наметить тенденции его развития. Как только Старцев был назначен земским врачом в Дялиже, в 9 верстах от С., ему, как и всякому приезжему, рекомендовали познакомиться с семьей Туркиных. Но, судя по всему, Старцев не спешил сделать это, — видимо, он не очень верил рекомендации, а главное, был занят и увлечен своим делом.

Проходит время. «Как-то зимой на улице его представили Ивану Петровичу... последовало приглашение». Но Старцев вспомнил о нем лишь через несколько месяцев: «Весной, в праздник — после приема больных», оказавшись в городе по другим делам, «он решил сходить к Туркиным, посмотреть, что это за люди».

О первом посещениии Туркиных рассказывает автор, но Старцев здесь и действующее лицо и наблюдатель: «Потом пили чай с вареньем... с очень вкусными печеньями, которые таяли во рту». «В мягких глубоких креслах было покойно». Вера Иосифовна «читала о том, чего никогда не бывает в жизни, и все-таки слушать было приятно, удобно, и в голову шли все такие хорошие, покойные мысли, — не хотелось вставать». «После зимы, проведенной в Дялиже, среди больных и мужиков, сидеть в гостиной, смотреть на это молодое изящное и, вероятно,

чистое существо и слушать эти шумные, надоедливые, но все же культурные звуки было так приятно, так ново».

Окончательное впечатление Старцева от первого посещения Туркиных выражено словом: «Занятно». Не более того. Старцев наблюдал со стороны, довольно трезво оценивал то, что увидел и услышал. Ни манерная непринужденность и бездарный роман Веры Иосифовны, ни остроты Ивана Петровича, ни игра Котика не вызвали у него восторгов. Значительно большее впечатление произвел хор песенников, исполнявший «Лучинушку». «Эта песня передавала то, чего не было в романе и что бывает в жизни».

Красноречива здесь сама нерасчлененность восприятия Старцева и автора, что на этой стадии развития героя является своеобразным выражением доверия его духовному миру. Чехов предполагал даже вести повествование от первого лица. В записной книжке сохранился этот замысел: «...В первый раз, в самом деле, все это в скучном сером городе показалось забавно и талантливо. Во второй раз — тоже. Через 3 года я пошел в третий раз...».

Но писатель отказался от этой формы, и в сцене первого же посещения Старцевым Туркиных осторожно высказал сомнение: сохранит ли Старцев свое понимание вещей, свой образ жизни, свои оценки? Настораживает уже то, что Старцев поддается убаюкивающему воздействию покоя, удобств и даже однажды впадает в общий тон неумеренных похвал: «— Прекрасно, — сказал и Старцев, поддаваясь общему увлечению».

Вторую главу отделяет от первой довольно большое временное расстояние: «Прошло больше года». Одно то, что Старцев после первого посещения не был у Туркиных все это время («никак не мог выбрать свободного часа»), говорит и о том, что он продолжал быть захваченным своей врачебной деятельностью, и о том, что эта «самая образованная и талантливая» семья не произвела на него столь неотразимого впечатления, как на городских обывателей.

Посетил Старцев второй раз Туркиных лишь после специального приглашения его как врача. И затем «стал бывать у них часто, очень часто». Уже в этих эмоционально окрашенных словах передано состояние взволнованности, увлеченности Старцева.

Из всего потока времени, когда вспыхнуло, развилось,

достигло кульминации чувство героя, выхвачено (во второй и третьей главах рассказа) лишь два дня, но и здесь время расчленено: день у Туркиных, ночь несостоявшегося свидания на кладбище, на другой день вечером у Туркиных и поздний вечер в клубе (объяснение Старцева с Екатериной Ивановной).

Всего лишь два дня, но для Старцева время, протекающее вне общения с любимым существом, кажется тянущимся бесконечно: «Екатерина Ивановна кончила длинные, томительные экзерсисы на рояле. Потом долго сидели в гостиной и пили чай...»

На кладбище отсчет времени также соответствует томительному ожиданию героя: «...посидел около памятника с полчаса, потом прошелся по боковым аллеям... потом часа полтора бродил...», «На другой день пришлось опять долго сидеть в столовой и пить чай».

Не годами и месяцами, даже не неделями и днями, а минутами, мгновениями измеряются теперь Старцевым время, ценность жизни, радость и мучения: «Дайте мне хоть четверть часа, умоляю вас... Я не видел вас целую неделю, а если бы вы знали, какое это страдание». «Я не видел вас целую неделю, я не слушал вас так долго... Побудьте со мной хоть пять минут! Заклинаю вас!».

Стремительные, порывистые интонации, приподнятые, не будничные слова — все говорит о живом, нетерпеливом чувстве. И повествователь как бы вторит герою, пользуясь также повышенно эмоциональными определениями: «— Куда же вы? — *ужаснулся* Старцев», «Она *восхищала* его», «Он видел что-то *необыкновенно* милое, трогательное...», «Он *с волнением* спрашивал... и, *очарованный,* слушал».

В этих словах переданы взлет, кульминация чувств героя, быть может, наивысшее проявление человеческой личности Старцева. Потом уже начнется его «падение», превращение в Ионыча. Автор внимательно исследует именно этот кульминационный момент, эти два дня в истории жизни Старцева. Из пяти глав рассказа им посвящены две, из общего количества страниц текста — почти половина.

Оказывается, что любовь, радость открытия для себя другого человека, ведет к открытию мира. Старцев именно в эти дни способен прислушаться к голосам жизни, подняться до размышлений о жизни и смерти, о преходя-

щем и вечном, почувствовать цену отдельного мгновения, величие и красоту природы, сострадание к людям, утратившим самое прекрасное — жизнь и самое «нежное, радостное и мучительное чувство» — чувство любви.

В авторских описаниях грустных осенних сумерек и лунной ночи на кладбище чувствуется восприятие природы героем. Эмоциональная окрашенность, гармонизация фразы («где нет жизни, нет и нет...». «От плит и увядших цветов веет прощанием, печалью и покоем...») передают неожиданность, неповторимость ощущений и впечатлений («На первых порах Старцева поразило то, что он видел теперь первый раз в жизни...»), своего рода вдохновение влюбленного человека.

Старцев поэтизирует Екатерину Ивановну, автор же осторожно вносит свои «поправки»: «Она казалась ему очень умной и развитой не по летам...». Одним словом — *казалась* — Чехов как бы отделил свое восприятие Котика от восприятия ее Старцевым. Ему казалось также, что с нею он может говорить обо всем, о литературе, об искусстве. Но слышны слова одного Старцева; Котик же весьма некстати, во время серьезного разговора, начинает смеяться или убегает в дом. На взволнованный вопрос Старцева, что она читала, Котик отвечает: «Тысячу душ» Писемского, и тут же оказывается, что ей более всего запомнилось «смешное» отчество автора: «Феофилактыч».

Однако не только готовность поэтизировать, обманываться, не видеть каких-то слабостей любимого человека, но и способность прозрения влюбленного замечаем у Старцева. Он угадал в этом инфантильном, неразвитом существе потенциальные возможности к духовной жизни, то, что позднее будет поддержано и авторскими описаниями. Способность Екатерины Ивановны осознать заблуждения (хотя бы относительно своей талантливости), преодолеть какие-то иллюзии, способность волнений и страданий противостоит застывшей безмятежности и «веселой» уверенности в писательском, актерском даровании Веры Иосифовны и Ивана Петровича Туркиных.

Содержательно настроение двух свиданий Старцева и Екатерины Ивановны. Во время последнего она испытывает чувства и произносит слова, почти повторяющие чувства и слова некогда влюбленного Старцева. Ее душевное состояние определяется автором в этом случае почти теми же эпитетами.

Старцев	Екатерина Ивановна
«...сказал Екатерине Ивановне шепотом, сильно волнуясь: — Ради бога, умоляю вас, не мучайте меня, пойдемте в сад!»	«Я с таким волнением ожидала вас сегодня. Ради бога пойдемте в сад».
«У Старцева во время объяснения беспокойно билось сердце».	«И было видно, что у нее тревожно билось сердце».
«Я не слышал вас так долго. Я страстно хочу, я жажду вашего голоса. Говорите».	«Я волнуюсь... Мне казалось, что мы будем говорить с вами без умолку, до утра».

Теперь Екатерина Ивановна говорит «с увлечением», теперь она поэтизирует Старцева, воображая его «таким идеальным, возвышенным». И теперь ее чувство встречает сухость, эгоизм. Как несколько лет назад Екатерина Ивановна на искренние порывы, горячие признания Старцева отвечала поступками странными, «некстати», бездушными словами («— Что вам угодно? — спросила Екатерина Ивановна сухо, деловым тоном». «— Довольно, — сказала она сухо»), так в финале Старцев угрюмо и холодно молчит, когда она ждет от него откровенного объяснения; он оскорбляет ее чувство своим невниманием: не отвечает на записку, передает небрежно через лакея: «Приеду, скажи, так дня через три». И не выполняет своего обещания.

В ситуации «поменялись ролями» — глубоко драматический смысл: обеднение, обкрадывание себя человеком, не узнавшим или не принявшим любовь, неразумная утрата им радости человеческого общения.

В этом — и драма времени, и проявление бездуховности определенной (обывательской) среды. Чехов показывает, как постепенно в герое (даже в момент наивысшего подъема человеческого) появляются признаки будущей душевной сытости. Проследим за поведением Старцева в этот кульминационный момент. Котик назначила ему свидание на кладбище. «Ну, уж это совсем не умно,—подумал он, *придя в себя*.—Причем тут кладбище? Для чего?» На первых порах берет все же верх чувство, готовность поверить в счастье, даже вопреки реальности: «...в половине одиннадцатого вдруг взял и поехал на кладбище... Кто знает? — быть может, она не шутит, придет, и он отдался этой слабой, пустой надежде, и она опьянила его».

После несостоявшегося свидания «холодный, тяжелый кусочек» рассудка вступает в борьбу с непосредственным чувством и уступает ему: «Наконец, вошла Екатерина Ивановна в бальном платье, декольте, хорошенькая, чистенькая, и Старцев залюбовался и пришел в такой восторг, что не мог выговорить ни одного слова, а только смотрел на нее и смеялся».

Восторг, томление, мечты и надежды обрываются «торжественным» отказом Екатерины Ивановны. Чувство стыда, оскорбленное самолюбие, досада на то, что любовь не нашла настоящего отклика, а привела «к глупенькому концу, точно в маленькой пьесе на любительском спектакле», — все это предвестники охлаждения, душевной инерции, и появляются они как-то угрожающе быстро.

Само авторское указание на небольшой временной отрезок (всего лишь три дня) подчеркивает иллюзорность «завоеванной» молодым Старцевым высоты духовной жизни. Если кульминационному состоянию чувства Старцева автор отводит в своем повествовании много места (несколько страниц), то душевный спад обозначен в конце третьей главы лишь одной фразой: «Дня три у него дело валилось из рук, он не ел, не спал», а затем, узнав, что Котик уехала в Москву, «успокоился и зажил по-прежнему».

Прошло четыре года, и во время последнего свидания с Екатериной Ивановной лишь на одно мгновение в душе Старцева затеплился и начал было разгораться огонек — дальний отсвет пережитого подъема чувств, вдохновения, счастья; но повседневные заботы, воспоминания о кредитных бумажках, которые он с таким удовольствием вынимает по вечерам из карманов, гасят этот огонек навсегда.

Теперь для Ионыча меркнут все впечатления бытия. Не восприимчив он ни к красоте природы (на последних этапах жизни героя Чехов сводит пейзажные описания к лаконичной справке: «Было темно»), ни к страданиям людей: покупая очередной дом, проходит без церемонии «через все комнаты, не обращая внимания на неодетых женщин и детей, которые глядят на него с изумлением и страхом...».

Авторская констатация движения времени («прошло еще несколько лет») сопровождается указанием на изме-

нения Старцева-Ионыча, подчеркивается физическое и духовное его ожирение: «голос у него изменился, стал тонким и резким», так как горло «заплыло жиром», «характер у него тоже изменился: стал тяжелым, раздражительным».

Но, быть может, ничто так ясно не говорит об окончательном обнищании духа Ионыча, как его отчужденность от людей, забвение им одной из самых светлых страниц биографии, опошление чистого и прекрасного чувства любви: «Когда, случается, по соседству за каким-нибудь столом заходит речь о Туркиных, то он спрашивает: «Это вы про каких Туркиных? Это про тех, что дочка играет на фортепьянах?»

И в этом венчающем рассказ столкновении двух временных фаз в жизни героя выражена тревожная мысль автора о самой страшной для человека потере — потере живого духовного начала, о ничем не возместимой растрате времени, ценнейшего достояния человеческой жизни, о личной ответственности человека перед самим собой, обществом.

«НЕВЕСТА»

В последнем рассказе Чехова «Невеста» (1903 г.) проблема «человек и движущееся время» решается на ином жизненном материале. Героиня Надя на пороге новой жизни: состояние тревоги, беспокойства сменяется у нее готовностью к переменам, надеждой и верой в будущее и, наконец, осуществлением принятого решения — разрывом с «отчим домом».

Динамичность присуща не только сознанию, чувствам героини, но и природе, она также накануне обновления («чувствовался май, милый май...»), и казавшийся устойчивым быт изменяется, и общественная жизнь накануне перемены. И автор, заглядывая в будущее, предчувствуя неминуемые перемены, сливает свой голос с живыми голосами обновляющейся жизни: «...разворачивалось громадное широкое будущее», «рисовалась жизнь новая, широкая, просторная».

От первой к шестой главе рассказа как бы убыстряется темп времени. Замедленно видимое его течение в первых пяти главах: вечер, утро следующего дня; снова вечер, ночь, утро; через месяц опять: после обеда, вечер, ночь, утро. В шестой же главе — стремительное развитие

времени: оно измеряется теперь уже не часами, не сутками, а месяцами, сменой времен года: «Прошла осень, за ней прошла зима», «Прошел май, настал июнь...». В соответствии с разным временным ритмом находится процесс у героини разрушения иллюзий о прочности сложившегося уклада жизни. В каждой главе — один из этапов этого процесса; в каждой обзначается не только течение времени, но и восприятие его героиней.

«Было уже часов десять вечера...» — так начинается в окончательной редакции рассказа первая глава (в предварительных редакциях обозначение времени не было столь заметным, акцентированным). В авторское объективное повествование с первых же строк «включено» субъективное восприятие окружающего Надей Шуминой. Героиня выделена и в заглавии и в тексте рассказа. Остальные действующие лица располагаются вокруг нее, и представляя каждого из них, автор не забывает упомянуть о связи его с Надей: «бабушка», «бабуля». Марфа Михайловна (в прежних редакциях: «Дзыга», «старуха» — с точки зрения прислуги), «мать Нади Нина Ивановна», сын соборного протоиерея — «Андрей Андреич жених Нади».

В процессе работы над рассказом автор снимал прямые ссылки на размышления героини: «Надя думала...» Достаточно было одного упоминания («и теперь Наде — она вышла в сад на минутку — видно было...»), чтобы все описание в безличной форме («слышно было», «хотелось», «почему-то казалось») и далее воспринималось читателем, как увиденное, услышанное, прочувствованное героиней.

«Переходность» состояния жизни и душевного состояния Нади выражены на первых порах в смутной неудовлетворенности ее привычным, устоявшимся миром («почему-то казалось, что так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца!»), в неясной мечте и неясном тяготении к чему-то неизведанному, к жизни по ту сторону этого мира, «таинственной, прекрасной, богатой и святой».

Переходность чувствуется в рассказе и в не преодоленных еще иллюзиях героини: «...теперь мать при вечернем освещении сквозь окно почему-то казалась очень молодой», «Она кажется отсюда такой молодой. У моей мамы, конечно, есть слабости, — добавила она помолчав, — но все же она необыкновенная женщина». То, о

чем смутно догадывается Надя (неподвижный мир несправедлив, скучен, одряхлел), до резкости прямо высказывает Саша: «То же самое, что было двадцать лет назад; никакой перемены», «Черт знает, никто ничего не делает. Мамаша целый день только гуляет, как герцогиня какая-нибудь, бабушка тоже ничего не делает, вы — тоже. И жених Андрей Андреич ничего не делает». А прислуга весь день на ногах, ночью же спит в кухне на полу, «вместо постелей лохмотья», кругом клопы, тараканы...»

К этому трезвому голосу Саши присоединяется здесь авторский голос. Устойчивость и одряхлелость мира Шуминых подчеркивается словами: «когда-то давно», «уже давно», «десять лет назад...» Авторское изображение лишено иллюзий: «бабуля» выглядит деспотичной, властной женщиной («говорила громко, и уже по ее голосу и манере говорить было заметно, что она здесь старшая в доме»), мать Нади — праздной, холодно-сентиментальной, да и Саша, при всей справедливости его суждений, — по-своему тоже застывшим.

Во второй главе Чехов изображает медленно тянущееся утро, обращает внимание читателя на «однообразные, ненужные, неотвязчивые мысли» Нади о предстоящей свадьбе, на (хотя и неопределенное) чувство неловкости, беспокойства, даже страха перед тем близким будущим (свадьбой), которое недавно еще казалось ей таким желанным. «Первый раз в жизни» возникает у Нади чувство досады на мать, которая не понимает ее, неоднозначно уже и отношение к словам Саши: «Саша уже несколько лет подряд говорит все одно и то же, как по-писаному, и когда говорит, то кажется наивным и странным. Но отчего же все-таки Саша не выходит из головы? Отчего?»

Пробуждение сознания Нади — процесс противоречивый: она и понимает правоту Саши («как нечиста, безнравственна эта ваша праздная жизнь»), и радуется одной мысли — переменить свою жизнь («не поехать ли учиться?»), и гонит ее от себя. С момента пробуждения сознания Нади автор активнее включает в свое повествование ее восприятие жизни и времени. Допускаются теперь временные пропуски. Будничная праздная жизнь течет вяло, монотонно, измеряется часами, а «где-то» складываются недели, месяцы, годы. Это ощущение уходя-

щего времени, эта не осознанная еще до конца Надей боязнь отстать от настоящей жизни были отчетливее выражены в черновой рукописи, в корректурах рассказа: «...часы, казалось, проходили медленно, но почему же с такой быстротой проносились и бесследно исчезали день за днем, год за годом?», «Как медленно идут часы! Надя давно уже встала... а все еще длится утро. И какое лукавство, какой обман в этих томительных длинных часах, бесконечных утрах, когда на твоих же глазах с изумительной быстротой проносятся недели, месяцы, годы».

Между второй и третьей главами проходит более месяца (с мая до середины июня). И этот «пропуск» во времени наполнен содержанием; мы узнаем, что «все дни, все ночи», Надя думала о том, что «разлюбила Андрея Андреича, или, быть может, не любила его никогда», она увидела во всех приготовлениях к свадьбе «одну только пошлость, глупую, наивную, невыносимую пошлость». Ей кажется теперь, что «время идет быстро», потому что неумолимо приближается день свадьбы — 7-е июля, и хотя у нее есть уже внутреннее решение, что свадьбы не будет, но не ясно, как и кому сказать об этом. Надя мучается, сердится на себя и окружающих. «Открылись глаза», и в матери она уже не видит «необыкновенной женщины», в «бабуле» замечает деспотическую надменность, в отце Андрее — хитрость, в женихе — воинствующую праздность и пошлость. Но нет еще ясного представления, как обрести свою независимость, как оградить себя хотя бы от непрошеных гостей, вздорных разговоров, неискренних улыбок.

В третьей и четвертой главах, разделенных лишь несколькими часами, — гнетущая атмосфера серого, дождливого лета. Мучительна для Нади душевная борьба, опостылела «мелкая и унизительная жизнь», но нет еще сил порвать с нею; мучительно кружение мыслей вокруг одного и того же, мучителен и страх перед манящим будущим. Борьба в душе героини продолжается даже тогда, когда решение найдено: «...тотчас же заснула и спала крепко, с заплаканным лицом, с улыбкой».

Самая короткая (одна страничка!) пятая глава — второй скачок в биографии героини — разрыв с родным домом, отъезд ранним дождливым утром следующего дня. Здесь Чехов отказался от временной детализации, имевшей место в ранних редакциях («Пробило шесть ча-

сов утра», «Было утро»). Ему важно лишь соприкосновение двух периодов жизни героини, двух разных по масштабу временных отрезков: мелкое, наивное прошлое «сжалось в комочек» и развертывалось будущее, «громадное, широкое».

Последняя — шестая — глава начинается словами: «Прошла осень, за ней прошла зима...» Временной «пропуск» в ранних редакциях заполнялся авторским повествованием о событиях прошедшего года: приезд матери в Петербург, встреча в Москве с Сашей; в окончательной же редакции обо всем этом мы узнаем из беглых воспоминаний Нади. И здесь важны не столько сами события, сколько новое мироощущение Нади, ее состояние, настроение («здоровая, веселая»; «живая, веселая»), ее отношение к людям, с которыми связано было прошлое (от Саши веяло уже чем-то «отжитым, старомодным, давно спетым», бабушка «совсем уже старая», мать «тоже постарела») и ее отношение к самому этому прошлому: оно «казалось таким же далеким, как детство»; в родном городе «все давно уже состарилось, отжило»; дома «точно пылью покрыты», маленькие, приплюснутые, серые заборы, гнетущая пустота в комнатах родного дома, низкие потолки. И весь уклад жизни будто застыл: по-прежнему очень мягкие постели, стук колотушки ночного сторожа, праздные философствования матери, тяжкий быт прислуги в подвальном этаже.

Такое изображение человека, порвавшего с прошлым и усваивающего новые представления о жизни, в свете которых уже само прошлое суживается, мельчает, имело место и в повести «Три года». Юлия возвращается ненадолго в прежнюю обстановку (из Москвы в провинциальный город), и «улицы кажутся ей пустынными, безлюдными... дома маленькими, точно кто приплюснул их». Напротив, мечты о будущем выводят героев из замкнутого пространства на просторы.

В финале последнего рассказа Чехова — «Невесте» — героиня сознает, что «жизнь ее перевернута, что... прежнее оторвано от нее и исчезло, точно сгорело». И впереди ей рисуется «еще неясная, полная тайн» жизнь, «новая, широкая, просторная».

В пору работы над «Невестой» Чехов писал одному из своих корреспондентов, что создает рассказ «на старинный манер, на манер семидесятых годов» (т. 20,

с. 28). Можно предположить, что писатель имел в виду такие произведения кануна революционных семидесятых годов, как «Трудное время» В. Слепцова, «Разорение» Г. Успенского, «Шаг за шагом» И. Омулевского и др. В них сюжетная ситуация (разрыв героини с прошлым и устремленность к иной, общественной жизни и деятельности), в самом деле, родственна «Невесте». Но она разработана Чеховым по-своему. Вместо большого полотна (романа, повести)—рассказ. В нем сжаты и пространство (действие происходит в одном доме Шуминых) и время: один год, да и тот с «пропусками». Ограничено в рассказе количество действующих лиц. Это принципы, обеспечивающие краткость произведения Чехова. В целях максимальной объективности повествования автор суживает свою роль, как бы уступая место героине. Изображает он человека обыкновенного, не героя, но человека с развивающимся сознанием. Писатель прослеживает, как возникает нелегкая борьба современника с отживающим миром, борьба с догмами, непререкаемыми истинами, и с самим собой. Такова одна из главных примет переходного времени, кануна XX века, — появление людей, которые уже «не могут жить по-старому». Отстаивание духовной свободы человека неразрывно связано с борьбой против современного общественного устройства. И приметы этого явления также имеются в рассказе «Невеста».

В год создания Чеховым повести «Три года» великий современник его — Лев Толстой записал в дневнике: «Один из главных соблазнов, едва ли не основной, — это представление о том, что мир стоит, тогда как и мы и он, не переставая, движемся, течем» (т. 53, с. 17). А за несколько лет до чеховской «Невесты» в дневнике Толстого появилась запись: «Все движется. Человек сам непрестанно движется, и потому все ему объясняется только движением» (т. 53, с. 195).

Огромное историческое значение произведений Чехова последнего десятилетия его жизни, особенно тех, в которых крупным планом поставлен вопрос: человек и время, — в исследовании движения жизни, в изучении косности или развития представлений человека о мире, в изображении людей с пробудившимся сознанием.

Глава девятая

ДРАМЫ И КОМЕДИИ ЖИЗНИ

«ВИШНЕВЫЙ САД»

В разных драматических жанрах у Чехова отразилось кризисное состояние жизни предреволюционных десятилетий. В водевилях, как в юмористических рассказах, «нескладица» действительности просвечивает в анекдотических случаях, в путанице отношений. Герой является делать предложение и ... ссорится с невестой («Предложение»); герой приходит с единственной целью получить долг и ... делает предложение («Медведь»). В подобных несообразностях обнажались абсурды самой действительности, и прежде всего жизни ничтожных обывателей с их мизерными ссорами и примирениями, жалкими интересами, никчемными радостями и огорчениями.

В «Свадьбе» мещанство рядится в чужие одежды, профанирует все подлинно человеческое. Пошлость, парфюмерную «красивость» оно принимает за красоту и культуру поведения, меркантильные соображения — за любовь, грошовую амбицию и мелкое тщеславие — за принципы, невежество и глупость — за глубокомыслие и значительность, жеманство, пустую суету — за веселье. Все нелепо, парадоксально у Апломбовых, Жигаловых, Змеюкиных; алогичны события их жизни (свадьба кончается скандалом), алогичны их понятия и даже сочетания слов в их речи. «Позвольте вам выйти вон!» — обращается жених Апломбов к одному из свадебных гостей.

В лирических комедиях («Чайка», «Вишневый сад»), в «сценах» («Дядя Ваня»), в драмах («Иванов», «Три сестры») внимание зрителя сосредоточено на драматическом состоянии жизни и драматических судьбах людей, на их разобщенности, нереализованности человеческих возможностей. До Чехова, считались родовыми признаками драматического произведения — действие, борьба, открытые коллизии; в пьесах Чехова нет ни *стремительного* развития действия, ни *резко* обозначенных конфликтов. В них ослаблена фабула, и события соответствуют пассивным героям, которые не изменяют обстоятельств, а подчиняются им.

А. Скафтымов убедительно доказал, что источник главного конфликта у Чехова — вне воли людей, не они виноваты, а «все имеющееся сложение жизни в целом»[1]. И даже тогда, когда налицо антагонистические силы, когда зло персонифицировано, оно не вызывает активного сопротивления (Наташа — три сестры).

На чеховской сцене перед зрителями протекает повседневная жизнь. Люди «обедают, только обедают», пьют кофе, ведут будничные разговоры, бесплодные споры, играют в лото, устраивают домашние вечера или любительские спектакли, ссорятся и мирятся, а в это время, незримо для них, «складывается их счастье, разбиваются их жизни».

Наиболее важные (и сценичные, зрелищные) события происходят за сценой: самоубийство Треплева в «Чайке», дуэль Тузенбаха и Соленого в «Трех сестрах», продажа с аукциона имения в «Вишневом саде».

При сосредоточенности действия в одном месте и в небольшом временном пространстве, при малом количестве персонажей особенно содержательно в чеховских пьесах расширение сценической площадки, удлинение времени за счет лаконично, «мимоходом» сообщенных сведений о прошлом героев, их связях с невидимыми, «внесценическими» персонажами.

В бытовом течении, в прозаических «домашних» разговорах, в будничных отношениях проступают противоречия, глубинные социальные конфликты, трагические коллизии, «коренное и важное»—враждебность человеку современного жизненного уклада. «Нескладица», несправедливость действительности сказывается и в том, что торжествуют тупые Серебряковы, пошлые Протопоповы, а страдают одаренные, мыслящие, душевно богатые Войницкие, Прозоровы.

«Неблагополучно в этом доме» — звучит в «Дяде Ване», но неблагополучно в жизни вообще, и это неблагополучие отражается в личных несчастьях, неустройстве героев. В «Чайке», по словам автора, «пять пудов любви». Однако в этой, как и в других чеховских пьесах, любовь несчастна, безответна. Маша любит Треплева, но он лю-

---

[1] Скафтымов А. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова. — В кн.: Статьи о русской литературе. Саратов, 1958.

бит Нину Заречную. Она же любит Тригорина, который вскоре возвращается к своей «прежней привязанности» — Аркадиной. Войницкому, Соне, Астрову, Тузенбаху и другим любовь тоже не приносит счастья.

На том основании, что Чехов избегал «зрелищных» событий и ситуаций, его пьесы воспринимались некоторыми критиками как «статичные», сюжет их сводили к простенькой формуле: «Приехали — уехали». Да, «приехали и уехали» Аркадина, Тригорин в «Чайке», Серебряковы в «Дяде Ване», Вершинин в «Трех сестрах», но даже эти небольшие события многое изменили в жизни, мыслях, душевном состоянии Нины Заречной и Треплева, Войницкого и Сони, Астрова и трех сестер.

Казалось бы, даже «вспышки», «бунты» (выстрел Войницкого в Серебрякова) ни к чему не ведут. «Все будет по-старому». Такой же нескладной, несчастливой будет жизнь дяди Вани и Сони после отъезда Серебрякова или жизнь трех сестер после ухода из города полка. Однако приезд новых лиц — как будто обычное, неяркое событие — обнажает в пьесах Чехова ненормальность повседневной жизни, обостряет конфликт, до сих пор невидимый самим героям. В свете этих «событий» в момент наивысшего душевного кризиса или подъема душевных сил героев выявляются их характеры, максимальные возможности, проявляется положение человека, прогнозируется его судьба. Это и составляет внутреннее действие — новое драматургическое качество в пьесах Чехова.

Войницкий подсчитывал доходы от имения до приезда Серебрякова. Он будет это делать и после его отъезда. Но Войницкий уже другой человек, он как бы прозрел, утратил иллюзии. И Соня прошла путь от надежды на личное счастье до потери ее. Внутренний рост, изменение, развитие, переломы в мыслях, чувствах — вот что движет сюжет пьес Чехова, делает их динамичными. Чехов и в драматургии был «тайным психологом»; душевное состояние человека он делал «понятным из действий героев» (т. 13, с. 315), из их «невольных движений». Важно было создать такую ситуацию, в которой с наибольшей остротой раскрывалось бы это душевное состояние, важно было так показать до этой ситуации человека, его отношение с окружающими, чтобы зрителю стали ясны эти «невольные движения». Вспомним, например, сце-

ну «семейного совета» в пьесе. Каждый приходит к дяде Ване со своим доминирующим чувством, о котором зритель знает уже из предыдущих сцен: Серебряков — с эгоцентрическим желанием продать имение, устроить свое благополучие; Войницкий — с сознанием напрасно прожитой жизни, с острой болью (он только что был случайным свидетелем объяснения Елены Андреевны с Астровым) и с чувством раздражения против Серебрякова, в котором готов видеть теперь виновника своих несчастий. Елена Андреевна приходит в повышенно нервном, спутанном состоянии (она и увлечена Астровым, и боится ответить на его чувство, в ней крепнет желание спастись бегством, «уехать отсюда скорее»); Соня — с только что осознанной утратой надежды на личное счастье. Именно эти душевные состояния героев делают закономерной «бурную» сцену, вспышку Войницкого, сцену, которая казалась многим современникам Чехова нелогичной: люди собирались решить «общий вопрос» — о судьбе имения, «обсуждение» же привело к полному разброду, взаимонепониманию, отчужденности, чуть не к убийству.

Хотя вспышка слабого, безвольного Войницкого скоро гаснет, и уже в следующем акте он скажет Серебрякову: «Все будет по-старому», но зрителю ясно, что дядя Ваня уже не сможет так беззаветно и слепо, как прежде, служить Серебрякову.

На примере этой сцены видно, что внутренний динамизм, внутренние столкновения в чеховских пьесах отзываются порой «на поверхности». «Недейственные» герои в тот момент, когда обострены их гражданские, личные чувства, мечты о счастье, делают попытку вступить в поединок с носителями деспотической, торжествующей силы.

«Груба жизнь», — говорит в финальном акте «Чайки» Нина Заречная. И в ее судьбе, в судьбе Войницкого, сестер Прозоровых и других героев заметно, что нужно много сил, чтоб защитить себя, свои чувства, порывы, мечту, что личная свобода покупается ценой больших страданий и больших потерь.

Зрителю чеховских пьес нужно вглядываться в каждого человека, угадывать его скрытые душевные движения, видеть иллюзии, заблуждения и незасыпающую жажду любви, счастья, понимать страдания и ошибки. Автор как бы предупреждает: не делайте поспешных вы-

водов, не подходите к человеку с предвзятыми мыслями, остерегайтесь ложных, односторонних оценок; человек сложен, он требует и заслуживает бережного внимательного, любовного отношения. Но Чехов далек от сентиментальности и всепрощения. Он возлагает на каждого человека большую ответственность за свою собственную судьбу и судьбы других людей. И писатель беспощадно суров к тем, кто мешает жить другим или живет «на чужой счет» — к себялюбивому, нудному брюзге Серебрякову, к воинствующей мещанке Наташе, вытесняющей трех сестер из их дома, губительнице всего человеческого, творческого.

Вспомним, например, финал второго акта «Дяди Вани» — откровенное объяснение Сони и Елены Андреевны. Вспыхнувшая на мгновение у них глубоко человечная потребность общения гасится... Серебряковым. Это он своим жестким деспотическим словом: «Нельзя!» — запретил и музыку и радость общения.

В этой сцене отчетливо выступает одна из характерных особенностей диалога в чеховских пьесах: в диалоге отражается разобщенность современных людей. Две тонко чувствующие женщины, ранее отчужденные друг от друга, здесь достигают как будто полного душевного контакта, поверяют друг другу свои сокровенные чувства. И именно в этот момент становится особенно заметно, что каждая из них живет в своем, обособленном мире. Елена Андреевна, выслушав исповедь Сони, признание в любви к Астрову, — тотчас забывает о ней, задумывается о своей судьбе. Она, быть может, впервые высказывает вслух то, что постоянно мучило ее: «Собственно говоря, Соня, если вдуматься, то я очень, очень несчастна... Нет мне счастья на этом свете. Нет». Это глубоко интимное признание Елены Андреевны прерывается смехом Сони; она уже не думает о собеседнице и живет в мире своих чувств, надежд: «Я так счастлива... счастлива».

Люди разъединены; они живут не так, как хотели и могли бы, и в этом автор винит не только обстоятельства и, разумеется, не только Серебряковых, Протопоповых, но в какой-то степени и их «жертв»: они или мирятся с бескрылой, бездеятельной жизнью, или не понимают своего призвания, своих возможностей, не щадят друг друга, сосредоточившись лишь на собственных несчастьях, или поддаются утешительным иллюзиям.

Авторская мысль, авторская оценка, не будучи высказана в декларативных ремарках или резонерских речах героев, «разлита» по всему тексту. Высказанное автором полное доверие зрителю требует от него внимания к построению всей пьесы, к ее атмосфере (скука монотонных будней томление, неудовлетворенность, ожидание перемен), к отдельным сценам, к построению диалогов. «Старая галка maman», отрешенная от жизни, не понимающая душевного состояния сына, мыслящая книжными штампами, говорит Войницкому: «Ты был человеком определенных убеждений, светлою личностью!..» На эти слова, иронически подхватывая, повторяя их, Войницкий парирует раздраженно: «О, да! Я был светлою личностью, от которой никому не было светло... Я был личностью... Нельзя сострить ядовитей!»

Нейтральная реплика Елены Андреевны, поданная, впрочем, не без тайной цели погасить ссору сына с матерью: «А хорошая сегодня погода. Не жарко», вызывает «взрывную» реплику Войницкого: «В такую погоду хорошо повеситься». Казалось бы, бессмысленны споры Соленого и Чебутыкина (тождественно ли содержание слов «черемша» и «чехартма»), Соленого и Андрея (один или два университета в Москве), но и в них отражено душевное состояние героев, их раздраженность, желание любым способом самоутвердиться.

В первом акте «Трех сестер» Ольга, Маша и Ирина на авансцене мечтают и тоскуют о Москве: «Захотелось на родину страстно», «Уехать в Москву», «Да, скорее в Москву». С другого конца сцены до зрителя доносятся реплики Чебутыкина и Тузенбаха, ведущих между собой разговор, не имеющий отношения к словам трех сестер: «Черта с два», «Конечно, вздор». Но одновременность этих реплик производит то же впечатление, что музыкальные «квартеты разногласия», в них выражены мысли и чувства каждого героя и звучат авторские «объединяющие» раздумья и эмоции. Приведенные только что перекрестные реплики из «Трех сестер» знаменуют разрушенность связей, разобщенность людей и предваряют будущее героинь: они не уедут в Москву, их надежды изменить свою жизнь иллюзорны.

Показать иллюзорность действительности «смутного времени» и людей, не сознающих иллюзорности своего существования, значило, по мнению Ф. М. Достоевского,

уловить сущность эпохи (второй половины XIX века). В «Подростке» он говорит о таком будущем, «воображаемом» русском писателе, который возьмется воссоздать русскую жизнь «в историческом роде». Это будет «картина, художественно законченная, русского миража, но существовавшего действительно, пока не догадались, что это мираж»[1]. В пьесах Чехова догадка о «мираже» прорывается то в скептических словах наиболее «трезвых» персонажей, например Чебутыкина в «Трех сестрах» («Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет»), то в смутных тревогах многих героев, в их неудовлетворенности собой.

Как в повествовательных произведениях Чехова, духовно-нравственный мир героев в пьесе высказывается в их поведении, поступках, отношениях с другими лицами. Они редко высказывают свои затаенные мысли и чувства. Потому, чтобы понять душевное состояние героя в тот или иной момент, уловить скрытый смысл его речи, зрителю нужно особенно внимательно следить за развитием внутреннего действия, за динамикой состояния героя (см. на стр. 27—28 о реплике Астрова перед картой Африки).

Искусство Чехова-психолога проявляется не только в изображении разных характеров, в раскрытии душевного состояния героев, но и в разнообразных средствах эмоционального воздействия на зрителя, и прежде всего в создании лирической атмосферы, контакта автора и зрителя. Этому подчинены частные художественные средства: пейзажи, финалы отдельных актов и всей пьесы, психологически насыщенные паузы, музыка. Выразительно даже молчание в чеховских пьесах, поэтична речь героев. Известный русский актер Н. П. Хмелев хорошо сказал, что для пьес Чехова характерна «не тусклая, не будничная, а сгущенная ритмическая речь»[2].

Лирически окрашивались в авторских ремарках и в речи персонажей русские пейзажи, прекрасные леса, «колдовские» озера, поэтические сады. Все это создавало жизненную, эмоционально насыщенную атмосферу. «Пьесы надо писать так,— вспоминал слова писателя Влад. Тихонов,— чтоб на сцене, например при лесной

---

[1] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 13, Л., 1975, с. 454.
[2] См.: «Театр и драматургия», 1934, № 4, с. 13.

или садовой декорации, воздух чувствовался настоящий, а не тот, который на полотне написан. А в комнате, чтобы жильем пахло, и не бутафорским, а настоящим...»[1].

Глубоко содержательны и эмоциональны финалы чеховских пьес и финалы каждого акта. Лирическим словом: «Сон!» — заканчивается второй акт «Чайки»; в нем и надежда Нины Заречной на счастье, и боязнь несбыточности его. Жестким словом «Нельзя!» заканчивается второй акт «Дяди Вани». В финале «Вишневого сада» забытый господами слуга Фирс в заколоченном доме, — это более всего убеждает зрителя в обветшалости, исчерпанности барских норм жизни.

Чехов постепенно отказывался от традиционных как благополучных, так и драматических развязок (они еще были в «Иванове», в «Лешем»); он иронизировал над установившимися штампами: «Герой или женись, или застрелись». «Кто изобретет новые концы для пьесы, тот откроет новую эру», — писал Чехов, и в последних пьесах, сознательно освобождаясь от выстрелов и свадеб на сцене, вызывал у зрителя впечатление незавершенности. Сама открытость в жизнь была проявлением веры автора в будущее, доверия человеку, ищущему недогматических решений и путей изменения исчерпавшей себя действительности.

* * *

«Вишневый сад» — так назвал Антон Павлович Чехов свою последнюю пьесу (1903 г.). И это заглавие так же просто, выразительно и многозначно, как заглавия других чеховских произведений — «Степь», «Дуэль», «Чайка».

В заглавие «Вишневый сад» Чехов внес одновременно конкретное и обобщенно-поэтическое содержание. Вишневый сад — характерная принадлежность дворянской усадьбы, но и олицетворение Родины, России, ее богатств, красоты, поэзии.

Мотив продажи, гибели вишневого сада является лейтмотивом пьесы: «Вишневый сад ваш продается за долги» (первое действие), 22-го августа будет продаваться вишневый сад» (второе действие), «Вишневый сад

---

[1] Тихонов Влад. Антон Павлович Чехов. — В кн.: О Чехове. М., 1910.

продан», «Приходите все смотреть, как Ермолай Лопахин хватит топором по вишневому саду» (третье действие), «Вдали стучат топором по дереву» (четвертое действие).

Вишневый сад все время в центре нашего внимания. Майский «утренник», цветущие вишневые деревья — вот первые впечатления, которые мы получаем; глухие удары топора по стволам вишневых деревьев — последнее, что мы слышим. Вишневый сад то приближен к нам («весь, весь белый»), он открывается перед нами за окнами «детской» (первое действие), то дан в отдалении: дорога в усадьбу, в стороне темнеют тополи, «там начинается вишневый сад» (второе действие).

С вишневым садом связаны планы, надежды, разочарования, мысли, радости и огорчения действующих лиц. О нем говорят в пьесе почти все персонажи: Раневская, Гаев, Лопахин, Трофимов, Аня, Фирс, даже Епиходов. Но как различно говорят они о нем, какие разные стороны его видят!

Для старого слуги Фирса вишневый сад — воплощение барского раздолья, богатства. В его отрывочных воспоминаниях о той поре, когда вишневый сад давал доходы («Денег было!»), когда знали способы, как мариновать, сушить, варить вишню, — рабское сожаление об утрате барского благополучия.

У Раневской и Гаева с вишневым садом связаны интимные чувства и переживания. Для них он по-своему тоже олицетворение прошлого, но одновременно и предмет дворянской гордости (и в «энциклопедическом словаре упоминается про этот сад»), созерцательного любования, и напоминание об ушедшей молодости, утраченном беззаботном счастье. Отсюда чувствительные интонации и слова Раневской, обращенные к саду: «О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!», «...Я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни», «О мое детство, чистота моя!..».

Для расчетливого купца Лопахина в этом вишневом саду «замечательно... только то, что он очень большой», что он «в умелых руках» сможет давать огромный доход. Вишневый сад у Лопахина тоже вызывает воспоминания о прошлом: здесь дед и отец его были рабами. Но с ним связаны у Лопахина и планы на будущее: разбить сад на участки, сдавать в аренду под дачи. Вишневый сад становится теперь для Лопахина, как прежде для дворян,

предметом гордости, олицетворением его силы, его господства: «Идет новый помещик, владелец вишневого сада», «Вишневый сад теперь мой!» Из воспоминаний Станиславского известно, что заглавие «Вишневый сад» в первом варианте звучало так: «Ви́шневый сад». Новый акцент весьма значителен: не коммерческий сад современных Лопахиных, а эстетичный вишневый сад — атрибут «дворянских гнезд» и олицетворение красоты, богатства Родины.

Для студента-демократа Трофимова вишневый сад — воплощение крепостнического уклада жизни: «Подумайте, Аня, ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов?..» Трофимов не разрешает себе любоваться красотой этого вишневого сада, без сожаления расстается с ним и внушает юной Ане такие же чувства.

Те мысли, которые выражены в словах Трофимова («Вся Россия — наш сад») и Ани («Мы насадим новый сад»), несомненно, дороги самому Чехову. Но ни один персонаж в пьесе (как и в других произведениях Чехова) не является рупором авторских идей; между писателем и его героями — большое расстояние. Чехов превосходно понимает их чувства, внимательно вслушивается в их слова, не отказывает им в искренности, в праве на страдания, но видит их ограниченность. Полностью же он не разделяет ни страданий Раневской и Гаева, драматически прощающихся с вишневым садом, ни «оптимистических» деловых «прожектов» нового владельца вишневого сада — Лопахина. Видит писатель и определенную односторонность даже во многих справедливых суждениях Трофимова. С мягкой улыбкой смотрит автор на молодую обитательницу «дворянского гнезда» — Аню, по-юношески поспешно порывающую с вишневым садом, который она так нежно любила.

Позицию писателя угадал М. Горький, когда говорил, что еще до личного знакомства с Чеховым, по его произведениям, составил впечатление об авторе как о бесстрашном судье жизни и людей.

Чеховское «беспристрастие» в истолковании М. Горького — это вовсе не холодное равнодушие, а «глубоко человечный объективизм», строго продуманная и глубоко

прочувствованная оценка жизни. Такого рода «объективизм» не только не отрицает, но, напротив, предполагает определенное авторское отношение к изображаемому: осуждение одного, одобрение другого. Это выразилось в своеобразном сочетании обличительного и лирического начал в пьесах Чехова. Не случайно Горький называл драматические его произведения «лирическими комедиями».

И «Вишневый сад» — лирическая комедия. В ней передал автор свое лирическое отношение к русской природе и негодование по поводу расхищения ее богатств. «Леса трещат под топором», мелеют и сохнут реки, уничтожаются великолепные сады, гибнут роскошные степи — об этом писал Чехов и в рассказах «Свирель», «Черный монах», и в книге «Остров Сахалин», и в повести «Степь», и в пьесах «Леший», «Дядя Ваня», «Вишневый сад».

Гибнет «нежный, прекрасный» вишневый сад, которым умели только созерцательно любоваться, но который не смогли сберечь Раневские и Гаевы, по «чудесным деревьям» которого грубо «хватил топором Ермолай Лопахин». В лирической комедии Чехов пропел, как в «Степи», гимн русской природе, «прекрасной родине», высказал мечту о созидателях, людях труда и вдохновения, думающих не столько о своем благополучии, сколько о счастье других, о будущих поколениях. «Человек одарен разумом и творческой силой, чтобы приумножать то, что ему дано, но до сих пор он не творил, а разрушал», — эти слова произнесены в пьесе «Дядя Ваня», но мысль, в них выраженная, близка к мыслям автора «Вишневого сада».

Вне этой мечты о человеке-творце, вне обобщенно-поэтического образа вишневого сада нельзя понять пьесу Чехова, как нельзя по-настоящему почувствовать «Грозу», «Бесприданницу» Островского, если останешься невосприимчивым к волжским пейзажам в этих пьесах, к русским просторам, чуждым «жестоким нравам» «темного царства».

Лирическое отношение Чехова к Родине, к ее природе, боль за разрушение ее красоты и богатств составляют как бы «подводное течение» пьесы. Это лирическое отношение выражено то в подтексте, то в авторских ремарках. Например, во втором действии о просторах России говорится в ремарке: поле, вдали вишневый сад, дорога в усадьбу, на горизонте город. Чехов специально обращал

внимание режиссеров Московского Художественного театра на эту ремарку: «Во втором акте Вы дадите мне настоящее зеленое поле и дорогу, и необычайную для сцены даль» (т. 20, с. 127).

Полны лиризма ремарки, относящиеся к вишневому саду («уже май, цветут вишневые деревья»); грустные нотки звучат в ремарках, отмечающих приближение гибели вишневого сада или саму эту гибель: «звук лопнувшей струны, замирающий, печальный», «глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно». К этим ремаркам Чехов относился очень ревниво, беспокоился, что режиссеры не совсем точно выполнят его замысел: «Звук во 2-м и 4-м актах «Вишневого сада» должен быть короче, гораздо короче, и чувствоваться совсем издалека...» (т. 20, с. 251).

Выражая в пьесе свое лирическое отношение к Родине, Чехов осуждал все, что мешает ее жизни, развитию: праздность, легкомыслие, ограниченность. «Но он, — как справедливо заметил В. Е. Хализев, — был далек от нигилистического отношения к былой поэзии дворянских гнезд, к дворянской культуре» [1], опасался потери таких ценностей, как сердечность, доброжелательство, мягкость в человеческих отношениях, без восторга констатировал наступающее господство сухой деловитости Лопахиных.

«Вишневый сад» задумывался как комедия, как «смешная пьеса, где бы черт ходил коромыслом». «Вся пьеса веселая, легкомысленная», — сообщал автор друзьям в пору работы над нею в 1903 г. (т. 19, с. 197; т. 20, с. 135).

Это определение жанра пьесы — комедия — было для Чехова глубоко принципиальным, недаром он был так огорчен, узнав, что на афишах Художественного театра и в газетных объявлениях пьеса была названа «драмой». «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс», — писал Чехов. Стремясь придать пьесе жизнерадостный тон, автор около сорока раз в ремарках указывает: «радостно», «весело», «смеется», «все смеются».

Горький, хотя и преувеличивал обличительное звучание некоторых ролей «Вишневого сада» («слезоточивая Раневская», «дрянненький студент Трофимов»), уловил

---

[1] Хализев В. Е. Пьеса А. П. Чехова «Вишневый сад». — В кн.: Русская классическая литература. Разборы и анализы. М., 1969

главное: «лирические комедии» Чехова, и «Вишневый сад» в частности, «тяжелеют и портятся, когда их играют как драмы». Да и Художественный театр, совершенствуя постановку «Вишневого сада», все больше и больше приближал спектакль к жанру комедии в чеховском понимании этого слова: «Посмотрите «Вишневый сад», — писал в 1908 г. Немирович-Данченко одному из современных ему театральных критиков, — и Вы совершенно не узнаете в этой кружевной грациозной картине той тяжелой грузной драмы, каким «Сад» был в первый год».

Какое же содержание вкладывал Чехов в понятие «комедия»? Что давало ему основание определять так жанр «Вишневого сада»? Только ли то, что в пьесе имеются комедийные персонажи (Шарлотта, Епиходов, Яша, Дуняша) и комедийные положения? Разумеется, и это, но далеко не только это. Чехов вкладывал в слово «комедия» содержание, близкое к тому, которым наполняли этот термин Гоголь, Островский и другие предшественники чеховской драматургии. Комедией, «истинно общественной комедией» считали они такое драматическое произведение, в котором критически оцениваются общественные нравы, воспроизводится дух эпохи, отражаются закономерности жизни, времени.

Комедия «Вишневый сад» создавалась накануне первой русской революции, в пору оживления общественной жизни. Хотя автор не был непосредственно связан с освободительным движением в стране, хотя он, будучи тяжело больным, жил в Ялте, вдали от центра борьбы, но он испытывал на себе ободряющее влияние «духа времени».

В общем жизнеутверждающем тоне «Вишневого сада» отразились новые настроения эпохи. Поэтому-то Чехов не считал возможным называть свою пьесу драмой и упорно настаивал на том, что «Вишневый сад» — комедия. Он убыстрил, в сравнении с предыдущими своими пьесами, ее темп, значительно сократил число пауз. Особенно заботился драматург о том, чтобы не был растянут финальный акт.

Пьеса «Вишневый сад» близка к другим драматическим произведениям 90-х годов — к «Чайке», «Дяде Ване», «Трем сестрам», но она и отличается от них более четкой социальной дифференциацией персонажей, более ясным звучанием социальных мотивов. Ранее внимание драматурга сосредоточивалось на судьбах людей, на их

неблагополучии, несчастьях личной жизни, которые отражали социальное неустройство.

В «Вишневом саде» автор воспроизводит движение жизни как закономерный и неизбежный процесс смены социальных сил: дворянство вытесняется буржуазией, но и ее господство недолговечно — на смену ей идут силы демократии. Социальное лицо персонажей четко определено Чеховым уже в перечне действующих лиц, в «афише» пьесы: «Раневская... помещица», «Лопахин... купец»; «Трофимов... студент». Показывая столкновение, конфликт своих героев, как людей различных социальных групп, Чехов решает их в соответствии с самой историей. Он считает исторически справедливым «отступление» Раневских, видит приход Лопахиных к временному господству, верит в торжество демократической России. Выраженное в пьесе отрицательное отношение автора к отживающему, его оптимистические предчувствия будущего также дают основание называть «Вишневый сад» общественной комедией.

Герои «Вишневого сада» попадают в трагикомическую ситуацию, так как не сознают того места, которое они занимают в жизни страны. Раневская, Гаев, Симеонов-Пищик не видят своей обреченности, не понимают логики истории. Они строят планы сохранения имения, сада, планы несбыточные, иллюзорные. Это хорошо понимает автор, а вместе с ним и читатель. Герои не только не хозяева жизни, но они не хозяева даже своих желаний. Это проявляется и в несоответствии их слов поведению. Слово «некстати» не случайно является одним из главных мотивов пьесы. Некстати произносят речи, некстати устраивают бал именно в то время, когда с аукциона продается вишневый сад, некстати затевают в момент отъезда объяснение Лопахина с Варей и т. д.

Другой настойчивый мотив: «Надо себя помнить». Это сказано об изнеженной горничной Дуняше, но относится не только к ней или умствующему Епиходову, или гувернантке-фокуснице Шарлотте, но и к центральным персонажам пьесы, заблуждающимся насчет своей роли в жизни.

«Я точно потеряла зрение, ничего не вижу» — эти слова Раневской также один из содержательных мотивов в пьесе. Не видят и не слышат герои поступи истории, не улавливают изменений. Автор же хочет, чтоб читатель и зритель почувствовали неумолимость, целесообразность

и поэзию движения времени. «Время идет быстро, очень быстро», — писал Чехов 7 февраля 1901 г. (т. 20, с. 39). «Время не ждет», — многократно звучит в тексте и подтексте пьесы. Герои живут лишь этим днем, этим часом, этой минутой, а за медленно текущей их жизнью есть иное измерение — движение исторического времени. «Жизнь, — писал Чехов, — кажется великой, громадной, а сидишь на пятачке» (т. 12, с. 265).

На этом «пятачке» герои «Вишневого сада» испытывают тревогу, не опоздать бы на поезд, получить бы вовремя деньги от ярославской бабушки, то и дело смотрят на часы (постоянно звучат слова: «Который час?»), беспокойно отсчитывают время («До поезда осталось всего 47 минут!», «Значит, через 20 минут на станцию ехать», «Минут через десять давайте уже в экипажи садиться», «Пора ехать», «Уже пора»), но «опаздывают» жить и создают для себя иллюзию неподвижности времени.

Роковая дата «22 августа» висит над действующими лицами, о ней постоянно напоминает не только деловитый Лопахин, не любящий тратить время попусту, но и Варя («В августе будут продавать имение»), эта дата вызывает все нарастающую тревогу, беспокойство, смутные догадки о неумолимости времени. Но люди бездеятельны, и «жизнь, — пишет Н. Я. Берковский, — переступит через эту дату», по-своему распорядится судьбами людей, не властных над временем.

В «Вишневом саде» в малый отрезок времени, в несколько месяцев (май — октябрь) вместилась вся жизнь героев, их прошлое, настоящее и будущее, вместилось и движение исторической жизни: от предреформенной поры до конца века. Точка отсчета времени — настоящее; от него внимание читателя направляется то к прошлому (воспоминания Раневской, Лопахина, Фирса), то к будущему (надежды, мечты героев). Временная протяженность — и в возрастном диапазоне трех поколений (Ане — 17 лет, Гаеву — 51 год, Фирсу — 87 лет), и в упоминаниях, точных или приблизительных, временных отрезков: «Шесть лет назад...», «Лет 40—50 назад». Немыми свидетелями давно прошедшего являются названные в ходе пьесы дед, прадед Ани или такие аксессуары прошлого, как «старая, покосившаяся, давно заброшенная часовенка», книжный шкап столетней давности, «старинная ливрея Фирса» и т. д.

Невелико на первый взгляд и «пространство» в пьесе. Во всех четырех актах действие не выходит за пределы усадьбы Раневской. Перед зрителем бедная событиями, будничная жизнь. Действующие лица говорят за чашкой кофе, во время прогулки или импровизированного «бала» о житейских мелочах, ссорятся и мирятся, радуются встречам, огорчены предстоящей разлукой, вспоминают прошлое, мечтают о будущем, а в это время, и вне зависимости от их воли, слагаются их судьбы, разоряется их «гнездо», неминуемо приближается продажа вишневого сада. Даже единственное значительное по ходу развития сюжета событие — аукцион — Чехов вынес за сцену, а ведь этот эпизод мог быть весьма колоритным, эффектным в театре, как и сцены в городском ресторане, у ярославской бабушки-графини или картины жизни Раневской в Париже. Все это оставлено Чеховым за сценой, но по-своему «присутствует» в сознании зрителя. Сценическая площадка расширяется в его воображении, «внесценические» события и персонажи помогают лучше понять то, что происходит на сцене.

Упоминания о внесценических событиях имеют и другое значение. Зритель «привыкает» к тому, что за сценической площадкой — выход в саму жизнь. И это создает основу для восприятия им исторического времени.

Перенося внимание зрителя на внутреннее содержание пьесы, Чехов предостерегал и театр от увлечения разного рода внешними эффектами («Обстановочную часть в пьесе я свел до минимума, декораций никаких особенных не потребуется»). Он заставлял всматриваться в характеры, в поведение людей, вслушиваться во взаимные оценки персонажей. То, что сами действующие лица не догадываются о своей судьбе, о своем действительном месте в общем движении жизни, сказывается и в их взаимоотношениях. Раневская и Лопахин, например, которые в общем-то вовсе не враждебно относятся друг к другу, не понимают непримиримости своих социальных интересов. В то время как герои ведут мирные отвлеченные разговоры о гордом человеке, Раневская искренне стремится устроить личную жизнь Лопахина, по-дружески берет у него взаймы деньги, а Лопахин с трогательной нежностью встречает Раневскую, тепло вспоминает об ее отношении к нему, когда он был ребенком, по-дружески предупреждает ее об аукционе,—именно в это время подготав-

ливается вытеснение «новым владельцем» вишневого сада прежних его хозяев. Желания действующих лиц в чеховской пьесе постоянно расходятся с ходом их жизни. «Все делается не по-нашему, вопреки нашей воле и желанию», — могли бы сказать герои многих чеховских произведений, в том числе и герои «Вишневого сада». Так Чехов подчеркивал закономерность, неизбежность развивающихся событий.

Мы замечаем, что в изображении Чеховым дворян есть определенные черты сходства с изображением этой категории людей его предшественниками — Салтыковым-Щедриным, Островским. Однако различное историческое время, в которое наблюдали дворянство наши писатели, своеобразие их художественного видения сказались в особенностях изображения дворянских персонажей. Чехов также не сомневался в исторической обреченности Раневских, Гаевых. Но он помнил о культурной миссии, выполненной в истории дворянами, и считал возможным в начале XX века отказаться от сатирического изображения того, что уже очевидно исчезает из жизни. Уже «отжили... и усадьбы и такие типы», как Лосевы, Раневские, Гаевы, и потому следует не столько негодовать, упрекать, поучать, сколько смеяться над ними. «Одна хорошая насмешка сделала бы гораздо больше, чем десяток проповедей», — писал автор рассказа «У знакомых» и комедии «Вишневый сад». Не острая сатира, а насмешка, не худшие из дворян, воплощающие в себе самые дурные, отвратительные свойства своего класса, а неплохие люди, живущие «на чужой счет», — вот, что характерно для этой пьесы, выявляющей прежде всего, объективные жизненные закономерности. От читателя и зрителя требовалось большое внимание ко всем сторонам пьесы: к расстановке действующих лиц, к чередованию мизансцен, к особенностям диалогов, речи каждого действующего лица, к авторским ремаркам.

Раневская и Гаев, например, открыто эмоционально выражают любовь к своему имению и восхищение вишневым садом, но читатель понимает, что цена этой любви и этого восхищения не столь уж велика; из-за их праздности, беззаботности разоряются так «свято любимые» ими «гнезда», гибнут поэтические вишневые сады. «Видит бог, я люблю родину, люблю нежно», — говорит Раневская. Но когда читатель сопоставляет эти слова с ее пос-

тупками, он убеждается, что за этими лирическими словами нет глубокого чувства. Раневская уехала из России пять лет назад; из Парижа ее «потянуло вдруг в Россию» лишь после катастрофы в личной жизни. Поступки Раневской, Гаева расходятся с тирадами, даже произнесенными искренне, взволнованно. «Проценты мы заплатим, я убежден», — вырывается у Гаева без всяких на то оснований. И он уже возбуждает себя и других этими словами: «Честью моей, чем хочешь клянусь, имение не будет продано! Счастьем моим клянусь! Вот тебе моя рука, назови меня тогда дрянным, бесчестным человеком, если я допущу до аукциона! Всем существом моим клянусь!». И он же, Гаев, «допускает до аукциона»: имение, вопреки его клятвам, оказывается проданным.

В первом акте Раневская решительно рвет, не читая, телеграммы из Парижа от оскорбившего ее человека: «С Парижем кончено». Но эта решительность лишь на мгновение. В следующих актах она уже читает телеграммы, склонна примириться, а в финале, успокоенная и повеселевшая, охотно возвращается в Париж.

Для ее поведения очень характерны внезапные переходы от слез к улыбке, от страдания к шутке. Самая эта легкость переходов ставит под сомнение глубину ее переживаний.

Соответственно этим внезапным переходам от серьезного настроения к несерьезному чередуются в пьесе комические и драматические ситуации, мизансцены. Тревожное раздумье Раневской в третьем действии: «Отчего так долго нет Леонида? Что он делает в городе?» — прерывается фокусами Шарлотты, которым аплодирует Раневская, а затем Чехов вновь напоминает нам о беспокойстве Раневской, выраженном и на этот раз почти в тех же словах: «А Леонида все нет. Что он делает в городе так долго, не понимаю!»

Эти характерные для героев «Вишневого сада» переходы выражаются в пьесе и в постоянных перебоях стиля: декламация, пафос сменяются просторечьем, сентиментальные интонации — спокойно-равнодушными.

Любовь Андреевна. Я не переживу этой радости... Шкапик мой родной... (*Целует шкап.*) Столик мой...

Гаев. А без тебя тут няня умерла.

Любовь Андреевна (*садится и пьет кофе*). Да, царство небесное. Мне писали».

Объединяя дворянских персонажей по принципу их родства и социальной принадлежности, Чехов, однако, показывает не только черты сходства, но и индивидуальные черточки каждого. При этом он рассчитывает на зрителя, который задумается над справедливостью, глубиной положительных отзывов о них других лиц. «Она хорошая, добрая, славная, я ее очень люблю»,— говорит о сестре Гаев. «Хороший она человек, легкий, простой человек»,—говорит о ней Лопахин. К обаятельной Раневской тянутся и Аня, и Варя, и Пищик, и Трофимов, и Фирс. Она равно добра, ласкова и с родной и с приемной дочерьми, и с братом, и с «мужиком» Лопахиным, и с прислугой. Раневская сердечна, эмоциональна, душа ее открыта для прекрасного. Но мы видим, что эти качества в сочетании с беззаботностью, избалованностью, легкомыслием очень часто (хотя и независимо от воли и субъективных намерений Раневской) превращаются в свою противоположность—равнодушие, небрежность к людям.

Последней золотой Раневская отдаст случайному прохожему, а дома прислуга будет жить впроголодь. Она скажет Фирсу: «Спасибо, родной... спасибо, мой старичок», поцелует его, участливо и ласково справится о его здоровье и... оставит его, больного, старого, преданного слугу, в заколоченном доме. Этот заключительный аккорд пьесы делает особенно ясным в глазах зрителя негуманный склад жизни хозяев дворянского имения.

Гаев, так же как и Раневская, незлоблив и восприимчив к красоте. Однако Чехов не позволяет полностью довериться словам Ани: «Тебя все любят, уважают», «Какой ты хороший, дядя, какой умный!» Автор показывает, что нежное, мягкое обращение Гаева с близкими людьми (сестрой, племянницей) сочетается у него с сословным пренебрежением к Лопахину — «мужику и хаму», с презрительно-брезгливым отношением к слугам: от Яши «курицей пахнет», Фирс «надоел» и т. д.

Лопахин выскажет однажды, в минуту раздражения, о Раневской и Гаеве суждение, близкое к истине; он назовет их «легкомысленными, неделовыми, странными людьми». И сам автор покажет Гаева беспомощным, бездеятельным, детски беспечным. Гаеву уже пятьдесят один год, а он все еще, как ребенок, пользуется даже в мелочах услугами и заботой Фирса, до сих пор сохранил детскую привычку сосать леденцы.

Это «большое дитя» ни на чем не может сосредоточиться, легко переходит от одного настроения к другому. Только что Гаев, расстроенный продажей имения, «утирал слезы», но стоило ему услышать голоса в бильярдной и стук шаров, как он повеселел. В пьесе подчеркнуты праздность Раневской и Гаева, их привычка «жить в долг, на чужой счет». Раневская расточительна не только потому, что она добра, но и потому, что деньги достаются ей легко. Как и Гаев, она рассчитывает на случайную помощь извне: то получит наследство, то Лопахин даст взаймы, то ярославская бабушка пошлет деньги для уплаты долга. Не верится, что Гаев сможет жить самостоятельно за пределами родовой усадьбы, иллюзорна и его перспектива будущего, которой он увлечен, как ребенок. Чехов рассчитывает на то, что и зритель, подобно Раневской, улыбнется и скажет: «Какой из него финансист, чиновник!»

Раневская уходит в мир интимных переживаний. Она всю жизнь посвятила радостям и страданиям любви и ощущает прилив энергии всякий раз, когда может помочь другим испытать эти чувства: готова быть посредницей не только между Лопахиным и Варей, но и между Трофимовым и Аней: «Я охотно бы отдала за вас Аню». Обычно мягкая, уступчивая Раневская лишь однажды обнаруживает злость и резкость, именно тогда, когда Трофимов задевает этот святой для нее мир: «В ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить... надо влюбляться! (*Сердито.*) Да, да! И у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька, смешной чудак, урод... «Я выше любви!» Вы не выше любви, а просто, как вот говорит наш Фирс, вы недотепа. В ваши годы не иметь любовницы!..»

Жизнь Раневской пуста и бесцельна, хотя в ее высказываниях, откровенных, искренних, порой самобичующих, видна попытка проявить интерес и к общим вопросам. Автор ставит Раневскую в смешное положение, показывая, как ее слова расходятся с собственным поведением. Она упрекает Гаева в том, что он некстати и много говорил в ресторане: «Зачем так много говорить?» Она поучает окружающих: «Вам... смотреть бы почаще на самих себя. Как вы все серо живете, как много говорите ненужного». Сама же она также говорит много и некстати.

Юбилейная речь Гаева перед шкапом, прощальная речь в финале, рассуждения о семидесятых годах, о дека-

дентах, обращенные к ресторанным слугам, хвалебное слово «матери природе», произнесенное перед «гуляющей компанией», дышат воодушевлением, горячностью, искренностью. Но за всем этим нетрудно увидеть пустое фразерство, услышать штампованные либеральные разглагольствования: «светлые идеалы добра и справедливости», «призыв к плодотворной работе» и т. д.

Раневская и Гаев сходны с Симеоновым-Пищиком — открыто комедийным персонажем пьесы. Помещик Симеонов-Пищик тоже добр, мягок, чуток, безукоризненно честен, по-детски доверчив, но он также бездеятелен. Имение его также находится на волосок от гибели, и планы сохранения его так же, как у Гаева и Раневской, рассчитаны на случайность: выиграет дочь Дашенька, даст кто-нибудь взаймы и т. д.

На примере Симеонова-Пищика в пьесе дан как бы другой вариант судьбы дворянина: он спасается от разорения, усадьба его пока не продается с торгов, хотя и ясно, что благополучие Симеонова-Пищика относительно.

Действующим на сцене лицам сопутствуют «внесценические персонажи»: отец Раневской, барин-крепостник; второй муж ее, развращенный праздностью, морально потерянный человек; деспотическая ярославская бабушка-графиня, проявляющая сословное высокомерие (она до сих пор не может простить Раневской того, что первый муж ее был «недворянин»). Все они также «уже отжили».

Отрицательное отношение автора к праздности, пустословию бар вызвано и равнодушием их к тяжелому положению народа. В записных книжках Чехова есть такая знаменательная запись: «...Со временем будут удивляться лжи, с какою теперь борются со злом, служа лицемерно тому же злу; например, говорят о свободе, широко пользуясь услугами рабов» (т. 12, с. 316).

Из «Вишневого сада» цензура в свое время выбросила слова Трофимова: «Рабочие едят отвратительно, спят без подушек по тридцати, по сорока в одной комнате, везде клопы, смрад»; «Владеть живыми душами — ведь это переродило всех вас, живших раньше и теперь живущих, так, что ваша мать, вы, дядя уже не замечаете, что вы живете в долг, на чужой счет, на счет тех людей, которых вы не пускаете дальше передней». Чехов то и дело напоминает зрителю о тех людях, которых Гаевы и Раневские «не пускают дальше передней». Мать Яши при-

шла из деревни и второй день сидит в людской; дворовые — Ефимьюшка, Поля, Евстигней, Карп — также не появляются перед зрителем. И все же мы узнаем о них.

Варя в первые же минуты приезда Раневской жалуется на слуг: «Слышу, распустили слух, будто я велела кормить их одним только горохом. От скупости, видишь ли... И это все Евстигней... Зову я Евстигнея... Как же ты, говорю, Евстигней... дурак ты этакий».

Автор достаточно прозрачно намекает нам на положение слуг в людской, на барски пренебрежительное отношение к ним Вари, ревностно выполняющей свою роль экономки. Так же Варя относится и к горничной Дуняше, к Яше, Епиходову. К Ане, Раневской она обращается совсем по-другому: «мамочка», «душечка», «красавица», «родная».

Читателю и зрителю нетрудно догадаться, что жалобы Вари на слуг неосновательны. Ведь слуги правы в своем глухом недовольстве. В пьесе несколько раз звучат слова о том, что в кухне живут впроголодь. «На кухне кормят безобразно», — говорит Яша. «Бедная моя Варя из экономии кормит всех молочным супом, на кухне старикам дают один горох, а я трачу как-то бессмысленно», — огорчается Раневская. Сквозь эти мягкие, самобичующие слова Раневской проступают ее легкомыслие, расточительность; нет здесь и подлинного сочувствия простому человеку. Знаменательно, что она жалеет в этом случае не столько слуг, которые плохо питаются, сколько Варю: «Бедная моя Варя».

Хотя в пьесе трудовой человек вроде бы «эпизодическое» или «внесценическое» лицо, все же автор вызывает у зрителей раздумье о народе. Этому помогают как постоянные упоминания о народе, так и действующие на сцене слуги, особенно Фирс. Гаев с его самоуверенным заявлением («Меня мужик любит») смешон. В пьесе видна покорность определенной части дворовых, традиционное отношение к своим барам, как к благодетелям, и глухо выраженное недовольство другой части слуг — Евстигнея, Петрушки Косого.

Особенно значителен образ старого лакея Фирса. Рабская преданность господам, забвение личных интересов — все это — проявление отживающих принципов жизни, пережиток крепостнической поры. Чехов настойчиво

стремился выдавливать из человека раба; для него и Фирс — «недотепа». Он отдал свою жизнь легкомысленным, праздным людям, не сумевшим даже оценить его самопожертвования.

Лишь в финале мелькнет проблеск сознания у раба Фирса. Здесь Чехов и глубоко сочувствует ему, и мягко упрекает; голоса автора и героя сливаются: «Жизнь-то прошла, словно и не жил... Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... эх, ты... недотепа!»

В трагической судьбе Фирса в еще большей степени виноваты господа, хотя они по-своему заботятся о том, чтобы больной слуга был отправлен в больницу. «Фирса отправили в больницу?», «Отвезли ли Фирса в больницу?», «Фирса отвезли в больницу?», «Мама, Фирса уже отправили в больницу?» — многократно слышится в пьесе. Внешне виновником того, что Фирса забыли, оказывается Яша, который утвердительно ответил на вопрос, отвезли ли Фирса в больницу.

Фирс оставлен в заколоченном доме. Этот факт может показаться даже случайностью, в которой никто не повинен. Яша ведь тоже мог думать, что выполнена просьба Раневской и Фирс отправлен в больницу. Но из всего хода пьесы ясно, что эта «случайность» закономерна, это бытовое явление в жизни господ, не озабоченных судьбой своих слуг. В конце концов, не многим бы изменились обстоятельства, если бы Фирс был отправлен в больницу: все равно он оставался бы одиноким, забытым, вдали от людей, которым отдал свою жизнь.

Судьба Фирса не единична. Мягкая любвеобильная Раневская со свойственной ей легкостью вовсе не реагирует на сообщение о смерти Анастасия, об уходе из усадьбы в город Петрушки Косого. И смерть няни не производит на нее большого впечатления, ни одним добрым словом не вспоминает она о ней. Мы можем себе представить, что и на смерть Фирса Раневская откликнется теми же ничего не значащими, неопределенными словами: «Да, царство небесное. Мне писали».

Чехов отмечает трудолюбие, народную мудрость Фирса. Среди праздных, бездействующих людей, он — восьмидесятилетний старик — один вечно озабочен, хлопотлив.

Гаев и Раневская произносят длинные, возвышенные и чувствительные монологи, но «речи» их оказываются «некстати». Фирс же бормочет непонятные для окружаю-

щих слова, его никто не слушает, но именно его меткими словами автор характеризует своих героев. Словечко Фирса «недотепа» звучит в пьесе многократно, оно подходит почти ко всем действующим лицам. Словечко «враздробь» («теперь все враздробь, не поймешь ничего») как бы указывает на характер пореформенной жизни. Оно определяет в пьесе взаимоотношения людей, отчужденность их интересов, непонимание друг друга. Каждый говорит о своем, не вслушиваясь, не вдумываясь в то, что сказал его собеседник. Например, в начале первого акта:

«Дуняша. А мне, Ермолай Алексеич, признаться, Епиходов предложение сделал.

Лопахин. А!

Дуняша. Не знаю уж как... Человек он несчастливый, каждый день что-нибудь. Его так и дразнят у нас: двадцать два несчастья.

Лопахин (*прислушивается*). Вот, кажется, едут...»

В конце своего рассказа о хозяйственных делах и заботах Варя замечает, что ее «собеседница» Аня заснула. Рассказы Шарлотты также никто не слушает. Большей частью слова одного персонажа прерываются словами других, уводящими в сторону от высказанной только что мысли. Так подчеркивается и неумение героев сосредоточиться на серьезном и, быть может, неосознанное желание отбросить от себя решение важных вопросов. Например, предупреждение Лопахина о продаже имения и сада и его предложение предотвратить «несчастье» прерываются вопросами Симеонова-Пищика о Париже, словами Вари о телеграммах для Раневской, «юбилейной» речью Гаева перед шкапом.

Среди всех этих некстати произнесенных слов только слова Фирса, прерванные также некстати Гаевым («Помолчи, Фирс»), кажутся уместными, разумными. Фирс вспоминает о том, что раньше вишневый сад давал доход, хозяева были деятельными, предприимчивыми. Автор часто прибегает к словам Фирса, чтобы показать, как утрачены в настоящее время былая сила, былое могущество дворян.

Ежеминутная забота Фирса о Гаеве убеждает зрителя в том, что невозможно возродить такого нетрудового человека, как Гаев, к какой бы то ни было деятельности. Поэтому стоит только ему произнести слова: «Мне предлагают место в банке. Шесть тысяч в год...», как Чехов

напоминает зрителю о нежизнеспособности Гаева, беспомощности его. Появляется Фирс. Он приносит пальто: «Извольте, сударь, надеть, а то сыро».

Чехов надеется на то, что финал пьесы вернет зрителя ко всему ходу пьесы и в свете этого финала он поймет Раневскую, Гаева, объективную закономерность и справедливость ухода с исторической сцены прежних хозяев жизни, как бы ни были горьки для них самих субъективные несчастья, утраты.

В «Вишневом саде», как и в других чеховских пьесах, нет второстепенных и третьестепенных лиц. Артистка О. И. Пыжова, исполнявшая роль Вари в МХАТе в 1924 г., рассказывает в своих воспоминаниях о толковании К. С. Станиславского и этого образа и самого Чехова, как «писателя беспощадного». Пыжова, играя Варю, подчеркивала на первых порах лишь деятельную любовь ее и привязанность к беззащитной, несчастной Раневской и и безоглядную веру в то, что для Раневской она «как дочь». Но Станиславский открыл артистке и другую сторону этих отношений: Варя — «вторая жертва эгоизма Раневской и Гаева. Ее судьба повторяет судьбу Фирса: он брошен в пустом доме, Варя идет к чужим людям в экономки. Всю жизнь ей внушали, что в доме она своя, родная, пользовались ее трудом, а кончилось тем, что отправили ее без денег, с узелком в прислуги. То, что Раневская пытается перед отъездом, в последние пять минут, от нечего делать, устроить Варину судьбу, — ничего не меняет. Поспешно, бегло, небрежно и несерьезно она стремится «уладить» отношения Лопахина и Вари. И, может быть, именно в силу ее барской небрежности, с какой она берется за это дело, Лопахин угадывает за ее словесной мишурой истинное положение Вари — положение «услужающей». К. С. Станиславский помог артистке определить тот момент в финале пьесы, когда Варя делает для себя скорбное открытие: «те, кого она так любит, равнодушны к ней»[1]. Трагикомизм положения Вари в том, что она не знает своего места в жизни, слишком поздно сознает свою эпизодическую роль и в семье Раневской, роль служанки, а не дочери. В записной книжке Чехова Варя была названа: Варвара Недотепина.

Как в самой жизни, в пьесе «Вишневый сад» подвиж-

---

[1] Пыжова О. И. Призвание. — «Театр», 1973, № 10, с. 77.

ны границы между комическим и драматическим, между эксцентрикой и лирикой. Атмосфера праздности, легкомыслия в «дворянском гнезде» губительна и для хозяев и для рабов. Дуняша научилась у Раневской чувствительности, чрезмерному вниманию к своим «деликатным чувствам», пристрастию к «красивым» словам, к «красивым» чувствам. Епиходов прельщает ее «чувствительными», хотя и непонятными словами, Яша — «образованностью» и умением «обо всем рассуждать». Если читатель вдумается в судьбу Дуняши, он поймет, что она, в сущности, драматична. Оторванная от своей трудовой среды («Я отвыкла от простой жизни»), Дуняша потеряла чувство реальности. Будущее ее предсказано Фирсом: «Закрутишься ты». Губительное воздействие старого дворянского уклада жизни на человека особенно заметно на лакее Яше. Пример легкой беззаботной жизни Раневской в Париже развил в нем желания и претензии «не по чину» (пьет шампанское, курит сигары, заказывает в ресторане дорогие блюда). Он равнодушен к родине («необразованная страна»), к простым людям («невежественный народ»). От Гаевых Яша заразился высокомерием и фразерством. Мужики, прислуга, мать-крестьянка для него — люди «низшего порядка». «Благовоспитанные» выражения тотчас же исчезают из его речи, как только он обращается к Фирсу, например: «Надоел ты, дед (зевает). Хоть бы поскорее подох».

В пьесе настойчиво подчеркиваются всякого рода несоответствия: несоответствие слов персонажей и их поступков, объективного значения событий и их субъективного восприятия героями. Особенно наглядны эти несоответствия как источник комического в двух «чисто комических» персонажах — Епиходове и Шарлотте.

Словечко Фирса «недотепа» характеризует и этих лиц. У Епиходова полная сумятица мыслей и чувств; его поступки и слова лишены логики и смысла. «Конечно, если взглянуть с точки зрения, то вы, позволю себе так выразиться, извините за откровенность, совершенно привели меня в состояние духа», — говорит он. В сумбурной речи Епиходова писатель передал не только хаотичность сознания этого человека, но и хаотичность всего склада его жизни.

Конторщик Епиходов заражен «умственным стремлением», гордится тем, что приобщился к культуре, прини-

мает вид мрачного пессимиста и рядится в чужие одежды: «Я развитой человек, читаю разные замечательные книги, но никак не могу понять направления, чего мне, собственно, хочется, жить мне али застрелиться, собственно говоря, но тем не менее я всегда ношу при себе револьвер». Писатель смеется здесь не только над Епиходовым, но и над теми, кому он подражает. Поза угрюмого скептика была в то время модной так же, как «утонченные чувства». Чехов тонко издевался над модой и над ее последствиями: декадентские настроения, распространяясь, невольно раскрывали свою несостоятельность, так как их носителями становились Епиходовы.

Комизм Епиходова прежде всего в том, что все поступки, слова его оказываются некстати и не вовремя. Нет соответствия и между природными возможностями Епиходова и его поведением. Недалекий, косноязычный, он склонен к пространным речам, длинным рассуждениям. Неловкий, он играет на бильярде и при этом ломает кий. Безголосый, бездарный, он пытается петь, и, как говорит Шарлотта, поет «ужасно, как шакал», мрачно аккомпанируя себе на гитаре. Не вовремя он объясняется в любви Дуняше, невпопад задает глубокомысленные вопросы: «Вы читали Бокля?»

Трагикомично и положение Шарлотты. Нелепа, парадоксальна ее судьба: немка, цирковая актриса, акробатка и фокусница, она оказывается гувернанткой в русском дворянском имении. Все неопределенно, случайно в ее жизни, случайно ее появление в усадьбе Раневской, случаен и уход из усадьбы. Шарлотту всегда ждут неожиданности. Как определится дальше ее жизнь, после продажи имения и отъезда хозяев его, неизвестно, как не ясны ни ей самой, ни окружающим смысл и цель ее жизни: «Все одна, одна, никого у меня нет и... кто я, зачем я — неизвестно».

В финале пьесы Гаев говорит: «Счастливая Шарлотта: поет!» И эти слова свидетельствуют не только о том, что Гаев не способен понять состояние, положение другого человека, но и подчеркивают водевильный характер поведения Шарлотты. Даже в трагический момент своей жизни, как будто осознавая свое положение («Так вы, пожалуйста, найдите мне место. Я не могу так... В городе мне жить негде»), она показывает фокусы, напевает. Серьезные раздумья, ощущение одиночества сочетаются

у нее с шутовством, буффонадой, цирковой привычкой забавлять.

Епиходов и Шарлотта не только смешны, но и жалки. Судьба в самом деле относится к ним «без сожаления, как буря к небольшому кораблю». Епиходов и ничтожен и жалок в своей грошовой амбиции, в своих несчастьях, в своих претензиях и даже в своем протесте. Он горд, болезненно самолюбив, а жизнь поставила его в положение полулакея и отвергнутого влюбленного. Он претендует на «образованность», «возвышенность» чувств, сильные страсти, а жизнь «уготовила» ему двадцать два несчастья на день, мелочных, оскорбительных.

Чехов мечтал о людях, в которых будет «все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли», но в жизни он видел пока еще много таких нескладных людей, «недотеп». Работая над «Вишневым садом», Чехов внес во второе действие одну чрезвычайно значительную мизансцену. После слов Лопахина: «И живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами» — и ответной реплики Раневской: «Вам понадобились великаны. Они только в сказках хороши, а так они пугают» — Чехов отметил, что в глубине сцены в это время появляется Епиходов. Уродливая фигура «недотепы» явно контрастирует здесь с мечтой о людях-великанах. Действующие лица не замечают этого, автор же специально двумя репликами обращает внимание зрителя на подобный контраст:

«Раневская (*задумчиво*). Епиходов идет.

Аня (*задумчиво*). Епиходов идет».

«Недотепами» в пьесе Чехова оказываются не только Шарлотта и Епиходов, Фирс и Варя, не только прежние хозяева усадьбы, но и новый владелец вишневого сада — купец Лопахин. Наблюдая жизнь, ее изменения в конце XIX века, автор рисует Лопахина не таким купцом-самодуром, деспотичным и грубым, как купцы Островского и Салтыкова-Щедрина в 40—60-е годы.

Видя определенную эволюцию буржуазии за последние десятилетия, писатель ввел в пьесу «внесценический персонаж»: Лопахина-старшего — мужика-крепостного, которого не пускали в прежнее время даже в кухню к господам. После реформы он «выбился в люди», разбогател, стал лавочником.

Действующее на сцене лицо — Лопахин Ермолай — купец нового времени, узкий практик, но не безразлич-

ный к красоте. Чехов предупреждал актеров, в частности Станиславского, которому он предлагал эту роль: «Лопахин, правда, купец, но порядочный человек... держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно», «Лопахина надо играть не крикуну. Это мягкий человек» (т. 20, с. 169—170). А работая над пьесой, автор сознательно усиливал в образе Лопахина черты мягкости, внешней «благопристойности, интеллигентности». Так, он внес в окончательную редакцию слова Лопахина, обращенные к Раневской: «Хотелось бы... чтобы ваши удивительные, трогательные глаза глядели на меня, как прежде». Внес и реплику Трофимова о Лопахине: «Как-никак, все-таки я тебя люблю. У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа».

Но и на Лопахина Чехов смотрит как бы из «исторического далека», а поэтому видит за его субъективно добрыми намерениями хищническую и ограниченную деятельность буржуа. В этом смысле выразительна такая деталь в пьесе: Лопахин широко размахивает руками, но ходит по одной линии. Для Чехова Лопахин—лишь временный хозяин жизни, он нужен, по словам Трофимова, как хищный зверь, для обмена веществ. Он тоже «недотепа». Имение и вишневый сад он купил как-то «невзначай». Лишь рядом с Раневскими, Гаевыми, Пищиками Лопахин может произвести впечатление деятеля, «широкого» человека, но уже Трофимову планы Лопахина «настроить дачи» «представляются несостоятельными, узкими».

Чехов уловил и антинародную сущность буржуазных дельцов, и временный характер их господства, и все усиливающийся протест демократических кругов против условий современной жизни.

Создавая образ Трофимова, Чехов испытывал затруднения: он предполагал возможные цензурные нападки: «Меня, главным образом, пугала... недоделанность некоторая студента Трофимова. Ведь Трофимов то и дело в ссылке, его то и дело выгоняют из университета, а как ты изобразишь сии штуки?» (т. 20, с. 158).

В самом деле, студент Трофимов появился перед зрителем в то время, когда общественность была взволнована студенческими «беспорядками». Чехов и его современники были свидетелями ожесточенной, но безрезультатной борьбы, которую вело против интеллигентной молодежи правительство в течение многих лет.

В образе «вечного студента» — разночинца, сына лекаря Трофимова показано превосходство сил демократии над дворянско-буржуазным «барством». У него нет пристрастия к деньгам, к собственности. Трофимов беден, терпит лишения, но он решительно отказывается «жить на чужой счет», брать взаймы.

Наблюдения и обобщения Трофимова широки, умны и справедливы: дворяне живут на чужой счет; временные «хозяева», «хищные звери» — буржуа — строят ограниченные планы переустройства жизни; интеллигенты ничего не делают, ничего не ищут; рабочие живут скверно. Принципы Трофимова (трудиться, жить во имя будущего) прогрессивны. Жизнь его — просветителя, провозвестника нового — может вызывать уважение, волновать молодые умы и сердца. Речь его дышит страстью; она разнообразна по интонации, образна, метафорична, хотя и не лишена порой банальности («Мы идем неудержимо к яркой звезде...»).

Но и в Трофимове есть черты «недотепы», сближающие его с другими персонажами пьесы. Дыхание мира Раневской и Гаева сказывается и на нем. Трофимов с негодованием говорит о безделье, «философствовании», а сам тоже много говорит, любит поучения, звонкую фразу. Автор иногда ставит и Трофимова в комическое положение: Петя падает с лестницы, безуспешно ищет старые галоши. Эпитеты: «чистюлька», «смешной урод», «недотепа», «облезлый барин» — все же снижают образ Трофимова, вызывают у зрителя порой насмешливую улыбку.

Как Саша в рассказе «Невеста», Трофимов, по замыслу писателя, не должен выглядеть героем. Его полезная общественная роль заключается, главным образом, в пробуждении сознания молодых людей, которые уже сами будут искать пути борьбы за счастливое будущее.

Аня по-юношески восторженно впитывает в себя демократические идеи Трофимова. И как Надя в «Невесте», она проходит путь от привязанности к родному «гнезду» до беспокойства, тревоги, желания порвать с прошлым, «перевернуть жизнь»: «Дом, в котором мы живем, давно уже не наш дом, и я уйду, даю вам слово».

В канун революционных событий Чехов особенно остро почувствовал силу демократических идей, несомненность их торжества. Он увидел, что лучшие из детей

«господ» начинают ощущать несправедливость жизни своих отцов. Сын купца Лаптева («Три года»), дочь фабриканта Ляликова («Случай из практики») готовы отказаться от «миллионов», подобно тому как Аня без сожаления расстается со старой жизнью: «Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!», «Мы насадим новый сад, роскошнее этого», «Начинается новая жизнь!»

В «Вишневом саде», как и в «Невесте», — только самое начало пути юной героини к новой жизни. Перед Аней также «разворачивается громадное, широкое будущее», оно также неясно и полно тайн, и также «увлекает и манит...» И планы Ани еще по-детски наивны, туманны: «Я буду работать, тебе помогать. Мы, мама, будем вместе читать разные книги... и перед нами откроется новый, чудесный мир». Как и мать, Аня беспечна. У нее быстро меняется настроение: от озабоченности к спокойствию и оживлению. В начале пьесы Чехов особенно подчеркивает близость Ани к Раневской в складе характера, в речи, в интонациях. Аня тоже нежна со всеми, тоже склонна высказываться о себе, о своих чувствах: «Натерпелась я», «Я не спала всю дорогу, томило меня беспокойство». Она тоже питает нежную любовь не только к вишневому саду, но и к красивому слову, к чувствительной интонации. Ее обращение к своей комнате («моя комната, мои окна»), повторение одних и тех же слов очень напоминает лирические интонации и слова Раневской: «Стало жаль мамы, так жаль», «Ничего не осталось, ничего», «Мама не перенесла, ушла, ушла без оглядки».

В последующих актах ее речь и интонации более жизнерадостны, призывны, более близки к трофимовским. Лишь утешая Раневскую, Аня говорит ее тоном: «Хорошая моя мама, моя прекрасная, я люблю тебя... я благословляю тебя... у тебя осталась жизнь впереди, осталась твоя хорошая, чистая душа... Пойдем со мной, пойдем, милая, отсюда, пойдем!»

Образ поэтичного вишневого сада, юной девушки, приветствующей новую жизнь, выражали надежды автора на близкие социальные преобразования, превращение в будущем всей России в цветущий сад.

Советский драматург, во многом следовавший Чехову, — А. Афиногенов точно и тонко определил некоторые черты пьесы «Вишневый сад» и своеобразие драматургии Чехова вообще: «...мы знаем, что в драме, в отличие от

романа, от беллетристического произведения, действие должно быть сконцентрировано... Три с половиной часа сценического действия могут быть десятью часами, могут быть месяцами непосредственного действия, если художник сумеет эти месяцы и годы сконцентрировать в сгущенных жизненных объемных образах.

Когда в «Вишневом саде» приезжает Раневская, когда она входит и произносит несколько первых фраз и рвет первую телеграмму, не прочтя ее, вы уже знаете, что у нее громадная жизнь вне «Вишневого сада», — Париж, патер с книжкой, любовник, который ее измучил, но которого она любит, потонувший сын Гриша и т. д. Целая жизнь и много жизней окружают ее и дают вам возможность видеть в одном маленьком явлении — она сидит и разговаривает — громадное количество напластований, которые выводят за пределы этой маленькой комнаты в большую жизнь, из которой она пришла не одна.

Если заняться подсчетом действующих лиц в «Вишневом саде» — их четырнадцать-пятнадцать, а на самом деле этих действующих лиц около сорока. Они вам не показаны на сцене, вы не можете увидеть любовника Раневской... точно так же и утонувшего Гришу, и тетушку, от которой зависит вырубить или не вырубить вишневый сад. Все они, невидимые, но действующие, превращают эту камерную пьесу в широкое полотно общественной жизни... В чеховских пьесах поражает эта объемность, это необычайное уменье драматурга сосредоточить в небольшом громадное, в капле показать море» [1].

* * *

«Вишневый сад» — последнее произведение Чехова, но его можно назвать итоговым, так как в нем синтезируются достижения предшествующих этапов творчества писателя, конденсируются многие содержательные элементы не только драматических, но и эпических произведений. Прежде всего — емкость пространства, умение «в капле показать море». Хотя действие не выходит за пределы одного дворянского имения, но в нем воссоздана жизнь России во всей сложности ее социальной структуры, пестроте человеческих характеров. На сцене повсед-

[1] Афиногенов А. Стенограмма доклада памяти А. П. Чехова 8 февраля 1935 г. — ЦГАЛИ, ф. 631, оп. 2, ед. хр. 66, лл. 9—12, 14.

невная жизнь, небольшое количество действующих лиц, ведущих разговоры на бытовые или отвлеченные темы, но сценические рамки раздвигаются «за счет» внесценических событий и лиц. «Камерная» пьеса превращается в «широкое полотно общественной жизни». Этот художественный принцип драматургии Чехова, как и сжатость «романного» материала (история жизни героя) в коротком рассказе («Ионыч»), в небольшой повести («Три года»), позволили автору как бы компенсировать несостоявшийся роман.

Спрессованно у Чехова не только пространство, но и время: три сценических часа в «Вишневом саде» вбирают пять месяцев жизни героев и почти целое столетие — прошлое, настоящее и будущее России.

Усилены в сравнении с предшествующими произведениями некоторые мотивы в последней пьесе, обретают новые оттенки некоторые конструктивные элементы. В «Чайке» и в «Дяде Ване» после кульминационного третьего акта, в котором будничное течение жизни нарушалось «отрезвлением» героев, попыткой выйти из «устойчивого» состояния (вспышка Войницкого на «семейном совете», выстрел в Серебрякова, объяснение Тригорина с Ниной Заречной) наступал финальный акт, в котором, хотя бы внешне, восстанавливалось нарушенное «равновесие»: Тригорин возвращался к «прежним привязанностям», Войницкий и Соня оставались в имении-склепе трудиться на Серебрякова: «Все будет по-старому». Варианты подобных финалов видим и в повествовательных произведениях 90-х годов. Героиня рассказа «В родном углу» Вера, мечтавшая об уходе из «родного угла», не в состоянии порвать с прошлым (как Лаптев в «Трех годах»), меняет лишь место жительства, выходит замуж за нелюбимого человека. В столь ненавистной же ей атмосфере жизни «все остается по-старому».

В «Вишневом саде» более четко, чем в предшествовавших пьесах, расставлены социальные акценты; в финале отчетливее звучит приговор «нескладной» жизни господ и рабов, а во всей сложной партитуре пьесы — то открыто (в речах героев), то в подтексте (как в рассказе «Невеста») — сильнее звучат мажорные мотивы прощания со старым и предощущение новой жизни.

Еще задолго до «Вишневого сада» Чехов отказался от «деления» персонажей на «ангелов» и «злодеев», на ви-

новников и жертв. Главное в его пьесах, как и в повествовательных произведениях, — неблагополучие человеческого существования, парадоксальность жизни. В «нестрашном» таится страшное, в ярком, броском, «красивом» прячется мелкое, пошлое, безобразное, а в обыкновенном, заурядном скрыты «залежи красоты».

В самом жанровом образовании социально-психологических пьес, в соединении комического и драматического, и в самом разнообразии повествовательных форм, в многоаспектности изображения выразилось понимание автором сложности, противоречивости содержания и тональности переходной эпохи. По словам М. Горького, Чехов потому сумел заметить «вторжение красоты в нищенскую жизнь людей», что он поднялся «над неурядицей и хаосом бытия». Этот взгляд автора на настоящее как бы из «исторического далека» определил огромное значение динамики в его произведениях. Объектом изображения становится не однозначная и не статичная, а «множественная жизнь» [1], изменения в обществе, в природе, в человеке, в формах человеческого общения.

Взгляд из «исторического далека» определил и критерий авторской оценки действующих лиц, меру авторского сочувствия или порицания. Особенно важно Чехову, в какой степени понимает тот или иной человек текучесть времени, логику истории и свою роль в этом движении, свое место среди людей, удовлетворен ли он общим состоянием жизни и своим существованием, ожидает ли перемен или хотя бы смутно догадывается о них. В этом направлении шло исследование индивидуальных характеров и судеб, внутреннего мира героя, его поступков, размышлений, скрытых драм и открытых столкновений в повествовательных произведениях.

От одного этапа творческого пути Чехова к другому этапу все заметнее сближение эпического и драматического начал. На первых порах нередко один и тот же сюжет разрабатывался автором в том и другом роде: рассказ «Свадьба с генералом» — водевиль «Свадьба», рассказ «Осенью» — драматический этюд «На большой дороге», рассказ «Беззащитное существо» — водевиль «Юбилей», рассказ «У знакомых» — комедия «Вишневый сад». Постепенно же (и это еще более значительно) дра-

---

[1] Залыгин С. Мой поэт. М., 1971, с. 58.

матические произведения обретают некоторые эпические черты: сценическая площадка, пространственные и временные рамки, круг героев расширяются не только за счет внесценических событий, персонажей, а и за счет воспоминаний действующих лиц о прошлом, мечты о будущем.

В свою очередь, в повествовательные произведения проникают драматургические элементы: обостряются конфликты, большее место занимают диалоги, споры, раздумья героев, чаще рассказ ведется от первого лица, или голоса героев включаются в авторское повествование. Авторские же описания сокращаются порой до пределов драматургических ремарок.

Эта особенность поэтики Чехова связана с стремлением писателя «сопрягать» жизненные явления разных масштабов, с желанием избегать безапелляционных авторских решений и с тяготением его к лаконизму.

«Краткость — сестра таланта», «писать талантливо, т. е. коротко» — так афористично выразил Чехов свое авторское кредо. Лаконично не только жанровое образование чеховских лирических комедий, рассказов, повестей. Экономны средства построения произведений, формы выражения авторского отношения к изображаемому. Сдержан авторский голос, кратки авторские ремарки и афиши в драматических произведениях, лаконичны портреты, описания природы, обстановки в повествовательных произведениях. Емки, насыщены художественные детали, содержателен каждый элемент текста: от заглавия, зачина до финала.

Стержневые метафорические образы, выражающие конкретное и обобщенное (*чайка, вишневый сад, степь, Сахалин — ад, дуэль, человек в футляре, невеста*), звуковые повторы, паузы, слова-лейтмотивы («не по-нашему», «некстати», «недотепа», «казалось») или соседство слов сопоставленных и противопоставленных («уже» — «еще», «прежде» — «теперь», «всякий раз» — «редко») — все это служит у Чехова средством выявления глубинных процессов жизни, потаенных побуждений, чувств героев и средством создания эмоциональной атмосферы, контакта с читателем и зрителем.

Чеховская художественная система принципиально лишена «учительства», проповедничества. Читатель как бы присутствует при процессе познания автором жизни,

человека и вместе с ним открывает истины или останавливается перед непредвиденными поступками, чувствами, поворотами судеб, перед неповторимыми мгновениями, непредугаданными финалами. Отказываясь от «учительской» позиции Толстого, открытой народнической тенденциозности, Чехов самим характером изображения действительности обнажал ее несостоятельность (как в большом, так и в мельчайших будничных проявлениях), вызывал «отвращение к этой сонной, полумертвой жизни» (М. Горький).

Авторское «Я» присутствует во всех творениях Чехова. Его симпатии, сочувствие или порицание то угадываются из подтекста, скрытого содержания художественной речи, внутренней иронии и лирики, то открываются в авторской речи: «Мне нравится его лицо... ...мне нравится он сам» («Палата № 6»).

Авторское начало выражается и в построении произведений, и в многообразии повествовательных форм, в «организации» художественной речи. «Оригинальность автора, — писал Чехов, — состоит не только в стиле, но и в способах мышления, в убеждениях и проч.» (т. 13, с. 285—286). «В художественном произведении важно, чтоб... чувствовался автор» (т. 20, с. 129).

В произведениях Чехова всегда чувствуется личность автора — друга всего живого, развивающегося, поэтичного, врага неподвижности, застоя, догматизма, регресса. Авторское присутствие заметно в самом выборе объектов изображения: дети, народ, природа, люди, ищущие истину, и пошлые обыватели, прозаические дельцы, застывшие догматики; замкнутое «футлярное» существование и открытость миру, людям; статичность, отставание от времени и причастность к динамическому процессу.

Чехов творил в конце XIX — начале XX века, в переломную эпоху русской истории, накануне двух войн и двух революций, в период глубокого кризиса буржуазного мира, пробуждения сознания широких масс, которым суждено было этот мир разрушить и перестроить. Искусство, по глубокому убеждению Чехова, необходимо людям, «как воздух, и может быть сравнимо лишь с желанием есть и пить». Оно — огромная сила, общественная, нравственная, воспитательная. Свой гражданский писательский долг Чехов видел в том, чтоб разнообразными и экономными средствами словесного искусства открывать

людям многомерность жизни, «правду безусловную и честную», разрушать иллюзии, поддерживать в человеке достоинство, развивать в нем способность видеть мир собственными глазами, понимать его своим умом, чувствовать своим сердцем.

Творчество Чехова в высочайшей мере отвечало его эпохе, самой потребности современника постигать жизнь, быть причастным к ходу истории, искать разумной цели существования, средств изменения «нескладной» жизни и путей к будущему. В дни первой русской революции 1905 г. О. Л. Книппер писала: «Какая жизнь, какие чувства. Кончился век нытиков, подавленности, идет громада, надвигается. Боже мой, во всех пьесах Антона пророчество этой жизни. С совсем новым чувством я играю «Вишневый сад» [1]. А перед ранней советской постановкой «Вишневого сада» (в 1926 г.) К. С. Станиславский записал: «Если возобновлять старое, надо в первую очередь ставить пьесу «Вишневый сад». Она революционна» [2].

Искусство Чехова, несомненно, отвечает и запросам новых поколений, так как, пользуясь его словами о «вечных писателях», каждая строка его произведений «пропитана, как соком, сознанием цели», и читатель, «кроме жизни, какая есть, чувствует еще ту жизнь, какая должна быть» (т. 15, с. 446). Своими художественными творениями Чехов не только произносил приговор истории, утверждал невозможность «жить по-старому», но и пробуждал надежду на обновление жизни, открывал окно в будущее. И он поддерживал в читателе, зрителе веру в справедливость хода истории, торжество в будущем правды, гармонии, красоты, человечности. Писатель был глубоко озабочен тем, чтобы человек не растерял духовных и душевных ценностей, донес бы их в полноте до будущего. «Тогда человек станет лучше, когда вы покажете ему, каков он есть» — так определил однажды Чехов и свой писательский вклад в общее историческое дело (т. 12, с. 270).

Искусство Чехова, демократическое в самом высоком смысле этого слова, ориентировалось на обыкновенного

---

[1] Книппер-Чехова О. Л. Письма, ч. 2. М., 1972, с. 74.
[2] Станиславский К. С. Запись 17 июня 1926 г. — «Театр», 1973, № 10, с. 69.

человека, предъявляло ему большие требования, открывало в нем потенциальные богатства. Осознание художником дисгармонии современного мира, дискредитация непреложности устаревших «истин» и вера в большие возможности человека, «горячее желание видеть людей простыми, красивыми, гармоничными» (М. Горький), апелляция к будущему — все это определило содержание чеховского текста и подтекста, определило его отношение к читателю. Автор доверяет уму, тонкости читателя, способности откликнуться на поэзию, стать сотворцом художника.

«Какое наслаждение уважать людей!» — высказал однажды Чехов мысль, «сквозную» в его произведениях. Не сентиментальная, не «всеядная» любовь, не поучение свысока, а доверие читателю, разговор «на равных», расчет на его отзывчивость, впечатлительность, жизненную наблюдательность, сопереживание. Чехов надеется на то, что у читателя откроется «второе зрение» и словесные сочетания будут восприниматься им не только в прямом, но и в сокровенном смысле, а главное, что он не только научится понимать глубину авторской художественной мысли, но и самостоятельно угадывать в самой жизни скрытые связи явлений, закономерности и тенденции развития.

Одна из увлекательных задач учителя-словесника — помочь юным читателям открыть большое идейное, нравственное содержание творений Чехова, заразить их (говоря словами Л. Толстого) мыслями и чувствами, которые пережил сам художник, научить их видеть глубину чеховского текста, читать не только строки, но и «между строк». И тем самым повышать эстетическую культуру учащихся, совершенствовать их читательское мастерство.

СОДЕРЖАНИЕ

Семанова Мария Леонтьевна

ЧЕХОВ-ХУДОЖНИК

Редактор *Е. П. Пронина.* Художественный редактор *Л. Ф. Малышева.*
Технический редактор *Е. В. Богданова.* Корректор *А. А. Рукосуева*

Сдано в набор 23/V 1975 г. Подписано к печати 23/I 1976 г. 84×108¹/₃₂.
Типогр № 1. Печ. л. 7. Усл. п. л. 11,76. Уч.-изд. л. 12,11. Тираж 100 тыс. экз.
А05820.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение»
Государственного комитета Совета Министров РСФСР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
Москва 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Типография № 2 Росглавполиграфпрома, г. Рыбинск, ул. Чкалова, 8. Заказ 1726.

Цена 46 коп.